

## Die Rezeption der Wiener Schule in Litauen

Bei der Überlegung, auf welchen Grundlagen das Bild der litauischen professionellen Musik gezeichnet werden kann, kommt man um die Frage des Modernismus nicht herum. Aufgrund vieler Aspekte ist sie kompliziert, denn beim Vorlegen konkreter Beweise werden wir immer wieder mit außergewöhnlichen Situationen konfrontiert. Da wäre der litauische Vorkriegs-Modernismus, der sich aus verschiedenen Gründen nicht verbreitet hat, sowie die Emigration seiner Vertreter in die USA. Eigentümlich kompliziert sind auch die Zusammenhänge der zweiten Periode der Ausbreitung des Modernismus nach Litauen in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts. Dies ereignete sich vor dem Hintergrund allgemeiner Deformationen in der europäischen Musik, während sich in Litauen eine litauische Variante äußerte, zuerst im Kompromiss, pluralistisch, später revisionistisch. Auf der anderen Seite ist es interessant zu beobachten, wie im Angesicht des Übergangs der Musik des Modernismus am Anfang des 20. Jahrhunderts und seiner wichtigsten Verbindungswege sich eine periphere nationale Musikkultur herausbildet. Jedoch irren wir, wenn wir den Bezugspunkt – Modernismus – selbst als vollendeten theoretischen Begriff verstehen wollen, denn seine Definierung ist im Wesentlichen nur mehrdeutigen und unvollendeten Charakters. Der Begriff der ‚Modernität‘ selbst hat sich zu einem bestimmten Zeitpunkt einfach als Synonym für ‚neu‘, ‚modern‘ und ‚fortschrittlich‘ aktualisiert, und der wissenschaftliche Begriff wandelte sich und erhielt, wie Leon Botstein behauptet, seinen unikalen Charakter vorwiegend als polemische und analytische Kategorie.<sup>2</sup> Selbst nachdem man sich verständigte, dass zur gleichen Zeit verschiedene und unähnliche Modernismen des 20. Jahrhunderts koexistieren – von Arnold Schönberg und Béla Bartók, Ferruccio Busoni, Igor Strawinsky und Edgar Varèse, Alois Hába, Henry Cowell und Charles Ives – und sie alle in ein geschlossenes pluralistisches Bild gehören, so streitet man auch heute noch, sowohl wegen seiner Daten, als auch wegen der Angemessenheit der Personen, z. B. über Stravinskys ‚Anti-Modernismus‘ oder

---

<sup>1</sup>Die Autorin ist als Professorin an der Academy of Music and Theatre zu Vilnius tätig.

<sup>2</sup>Siehe: Leon Botstein, „Modernism“, in: *Grove Music Online*, hrsg. v. Laura Macy, [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com) (5.10.2010).

den Charakter der Auffassung von ethnischen Inspirationen und Folklore-modellen.

Auf der Landkarte des Modernismus gibt es ohne Zweifel auch stabile Zonen. Eine von ihnen ist die kompositorische Ideologie und Praxis der Neuen Wiener oder Schönberg-Schule, die einstimmig als musterhaftes und nicht in Frage zu stellendes Paradigma des europäischen musikalischen Modernismus angesehen wird. Indem wir die Zeit des Bestehens dieser Schule und die von ihr verbreiteten aktiven kompositorischen Ideen als Ausgangspunkt nehmen, wenden wir uns von Wien der professionellen Musik Litauens zu und beobachten, wie sie sich in die Modernisierungsprozesse der europäischen Musik einfügt. Die Zwischenüberschriften der Untersuchung – einige aktive die Zeit fixierende Präpositionen – ‚vor‘ und ‚nach‘ sollen die Aufmerksamkeit auf die zweigeteilten Resonanzzeiten konstruktiver Ideen der Schönberg-Schule in Litauen lenken – noch vor der Erschaffung und Verbreitung der technologischen Ideen der Wiener Schule und, andererseits, schon wie schöpferische Impulse, welche akzeptiert und in der Landschaft des litauischen Modernismus in den 1970er-80er Jahren stark modifiziert wurden.

Was ist das Paradigma des musikalischen Modernismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, und wie verschmilzt es mit der kompositorischen Praxis eines konkreten Volkes? Was können die nationalen Kulturen über Modernismus sagen, die an die Randbereiche der Verbindungswege kompositorischer Novationen gelangten und keinen Einfluss auf die wichtigsten Erfahrungen des Modernismus und der Avantgarde des 20. Jahrhunderts ausgeübt haben? Andererseits – sind nationale Kulturen, die das Syndrom einer ‚verspäteten Kultur‘ geerbt haben, nichts weiter als passive Konsumenten aktiver Ideen des ‚Neuen‘?

Am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert herrschten in der litauischen Musik romantische Idiome und das durch sie geschaffene Umfeld vor (Stanisław Moniuszko, Česlovas Sasnauskas, Juozas Naujalis, Mikas Petrauskas, Stasys Šimkus). In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts schufen in Litauen Komponisten, die ihr Studium im Ausland abgeschlossen hatten und meist durch die akademische Tradition Deutschlands (Leipzig, Berlin, Regensburg), Polens (Warschau) und Russlands (Sankt Petersburg) gebildet waren. Eine Intention zur Schaffung und Demonstrierung einer nationalen Musikkultur begründeten sie durch Stützung auf Melodien litauischer Folklore (deren Zitierung, Harmonisierung), durch Vertonung von Versen mit litauischer Thematik von litauischen Dichtern, viel seltener je-

doch durch tiefgründige Eigenarten der Wahrnehmung der Welt und des ästhetischen Bewusstseins (Mikalojus Konstantinas Čiurlionis). Die ersten drei Jahrzehnte der litauischen Musik des 20. Jahrhunderts waren im Wesentlichen eine Zeit, in der die großen Genres der professionellen Musik debütierten. Es entstanden die ersten nationalen sinfonischen Dichtungen (Čiurlionis *Miške* [Im Walde], 1901, *Jūra* [Das Meer], 1907; Jurgis Karnavičius *Ulalume*, 1917), nationalen Opern (Petrauskas *Birutė*, 1906, *Eglė žalčių karalienė* [Egle, die Königin der Nattern], 1910–1923) und Operetten (Petrauskas *Kaminkrėtys ir malūnininkas* [Schornsteinfeger und Müller], 1903, und später 16 weitere), Sinfonien (Juozas Žilevičius' Sinfonie, 1919; Vytautas Bacevičius' Sinfonie Nr. 1, 1925), andere sinfonische Opera (Juozas Gruodis' sinfonisches Stück *Rudenėlis* [Herbst], 1922; *Simfoninis prologas* [Sinfonischer Prolog], 1923, *Gyvenimo šokis* [Tanz des Lebens], 1928), das erste Konzert für Klavier und Orchester (Bacevičius, 1929), Streichquartett (Čiurlionis, 1901/1902), Messen und *Requiem* (Naujalis, Teodoras Brazys), Sonaten (Gruodis' Sonate für Klavier Nr. 1 (*Pathétique*), cis-Moll (1919); Sonate für Violine und Klavier d-Moll 1922), eine Vielzahl an Klaviermusik (Čiurlionis, Bacevičius), Solo-Lieder, Chorlieder und Harmonisierungen von Volksliedern. So entstand die litauische nationale Musik, die weder Mittelalter, noch Renaissance, Barock<sup>3</sup> oder Klassizismus kannte und in der

---

<sup>3</sup>Schon 1397 wird in schriftlichen Quellen die Schule der Vilniuser Kathedrale erwähnt, die Instrumentalisten, Sänger und Organisten für dieses Gotteshaus ausbildete. Am Hof des litauischen Großfürsten Vytautas dem Großen (reg. 1392–1430) dienten Instrumentalisten- und Sängensemble, und seiner Frau Ona (Anna) schenkte Ulrich von Jungingen, der Hochmeister des Deutschen Ordens (reg. 1407–1410), 1408 ein Clavichord und eine tragbare Orgel – ein Portativ. Den Weg der Oper nach Litauen beschleunigten merklich die Kulturreisen des Fürstensohnes und Prinzen Sigismund III. Wasa (Zygmunt III. Waza, reg. als König von Polen und Großfürst von Litauen 1587–1632) nach Italien. Im Jahre 1624 wurde zu Ehren von Steponas Pacas (Stefan Pac, lebte 1587–1640) und Wasa anlässlich ihres Aufenthalts in Florenz und im Jahre 1625 anlässlich ihres Aufenthalts im Schloss von Vincenzo Gonzaga, dem Fürsten von Mantua, musikalische Komödien oder *dramme per musica* aufgeführt. Sie waren erstaunt über die Ausdruckskraft des „erregten Stils“ (*stile concitato*) der Musik, aber besonders über die Wunder der Bühnenmaschinerie, wie auf der Bühne das Meer wogte, in seinen Wellen Monster umherschwebten und am Ufer Feuerfelsen aufragten. Nicht zufällig wurde nach ihrer Rückkehr nach Litauen in der Unterburg von Vilnius ein Theater erbaut, wo am 4. September 1636 auf ebenbürtigem Niveau Marco Scacchi *dramma per musica Il rato d'Elena* [Helenas Entführung] aufgeführt wurde. Scacchi hatte wohl in Vilnius und Warschau gearbeitet. 1644 wurde *Andromeda* aufgeführt, 1648 das *dramma per musica Circe delusa* [Die enttäuschte Circe], aus Anlass

Struktur verschiedene musikalische Dialekte, Stile und technologische Ausrichtungen koexistierten.

Andererseits fing schon in den 1930er Jahren der Kontrast der verschiedenen Reifestadien der nationalen Schulen an, sich zu verstärken, ebenso wie die Unterschiede in der Professionalität der Beherrschung der Kompositionspraktiken, die Berührungsintensität der Prozesse des europäischen Modernismus zeichnete sich ab, die Nicht-Übereinstimmungen in Bezug auf Strategien zur Schaffung nationaler Musik wurden offensichtlich. Obwohl klassische Kompositionsnormen in romantischer Gestalt weiterhin vorherrschten, so stellten sich schon in der 2. Hälfte der 1930er Jahre und mit der Rückkehr einer radikaler eingestellten Komponistengruppe nach ihrem Auslandsstudium am Anfang der 1940er Jahre (aus dem Leipziger Konservatorium Juozas Gruodis, Jonas Bendorius, Kazimieras Viktoras Banaitis, Balys Dvarionas; aus dem russischen Konservatorium in Paris Vytautas Bacevičius, aus dem Prager Konservatorium sowie dem Hába-Studium Jeronimas Kačinskas, aus der Berliner Musikhochschule Vladas Jakubėnas) sowohl im Schaffen, als auch in der Presse oppositionelle Ausrichtungen ein. Das immer komplizierter werdende Entwicklungsbild der litauischen professionellen Musik lässt eine Aufschichtung bestimmter Tendenzen zu, je nach den ästhetischen, technologischen Ausrichtungen der Komponisten sowie der Beziehung zu den modernistischen Neuerungen der europäischen Musik. Ona Narbutienė unterschied am Anfang der 1940er Jahre drei Strömungen in der litauischen Musik: den Traditionalismus (Juozas Naujalis, Teodoras Brazys, Juozas Tallat-Kepšla, Aleksandras Kačanauskas); den gemäßigten Modernismus (Gruodis, Banaitis, Jakubėnas und Jonas Nabažas) und die litauische Avantgarde (Kačinskas, Bacevičius).<sup>4</sup> Um eine der wichtigsten Figuren des litauischen Modernismus (Čiurlionis) zu integrieren und ein noch differenzierteres Bild der Strömungen der ersten vier Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zu bieten, ließen sich fünf Strömungen unterscheiden:

- Die romantische Strömung (Naujalis, Sasnauskas, Petrauskas, Šimkus, Tallat-Kepšla, Kačanauskas);
- Die romantische Strömung mit aktiven Merkmalen des Modernismus (Čiurlionis);

---

der Ankunft von Maria Ludovica Gonzaga, der Gattin von Władysław IV. Wasa, in Vilnius.

<sup>4</sup>Ona Narbutienė (Hrsg.), *Vytautas Bacevičius. Gyvenimo partitūra*, Vilnius: Petro ofsetas 2005, S. 96.

- Die traditionalistische Strömung (Brazys);
- Die Strömung des gemäßigten Modernismus (Gruodis, Banaitis, Jakubėnas, Nabažas, Julius Gaidelis, Juozas Pakalnis);
- Die Strömung des radikalen Modernismus, der zum Teil als erste litauische Avantgarde bezeichnet wird (Bacevičius, Kačinskas).

Wenn das Selbstverständnis der litauischen Nationalkultur des 20. Jahrhunderts noch durchtränkt war mit romantischer Stimmung, lyrischer Sehnsucht der Lieder, dem Patriotismus gesprochener Texte, so verbreiteten sich schon im Sommer 1904, meist von dem Zentrum Druskininkai im Süden Litauens aus, die Grundlagen des besonders aktiven musikalischen Konstruktivismus. Um den Gegensatz von romantischem Hintergrund und radikal neuem Verlauf näher zu beleuchten, werden wir die wichtigsten Kontroversen der Idiome der Romantik und des Modernismus erwähnen: Spiritualität, Herzlichkeit, Natürlichkeit, Spontanität, Naivität, Authentizität, Pastoralität und Transzendenz der Romantik wurden, so behauptet Richard Taruskin,<sup>5</sup> zu einem Gegensatz zu dem modernistischen Enthusiasmus, die hohe Selbstwertung, das Selbstverständnis, die Urbanität, für die Bedeutung von Worten wie ‚städtisch‘, ‚raffiniert‘, ‚künstlich‘, ‚manieristisch‘. Vor dem Hintergrund der radikalen kompositorischen Ideen von Čiurlionis zeigten sich in Europa die ersten Manifestationen des Modernismus (Ferruccio Busoni *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1906). Die Benennung des Modernen, Fortschrittlichen und Neuen in Form eines Begriffes erschien auf dem Einband der Artikelsammlung *Neue Musik* von Paul Bekker (Stuttgart 1923), in welcher er enthusiastisch über die derzeitigen Tendenzen der Musik sprach, wobei er Gustav Mahler, Schönberg und Franz Schreker hervorhob. Die Überschrift, die später zur Formulierung von Weberns Ruf ‚*Neue Musik*‘ wurde, verbreitete sich wie eine typische anti-romantische Losung, gereift durch Verneinung der Tradition und durch die Konzeption vom teleologischen Fortschritt.<sup>6</sup> Die weitere Entwicklung des Modernismus entblößte seinen radikalen Intellektualismus noch viel

<sup>5</sup>Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music. The Early Twentieth Century* (Bd. 4), Oxford University Press 2005, S. 2.

<sup>6</sup>Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960. Webern spricht hier ausführlich über den Weg der Musik vom gregorianischen Choral bis zur Neuen Wiener Schule und seiner eigenen Musik, als Erhebung des teleologischen Weges. In den Überlegungen zur Tradition und Geschichte der Musik Schönbergs und Weberns taucht oft die aktive Metapher des ‚Weges‘ auf.

mehr, äußerte sich in Manifestationen von Originalitätsfetisch und Individualismus (Schönberg, Edgar Varèse, Charles Ives, Henry Cowell, Iwan Wyschnegradsky, Alois Hába).

Es werden mehrere Daten für den Anfang des Modernisierungsprozesses der Musik des 20. Jahrhunderts angegeben: Carl Dahlhaus gibt eine Übergangsperiode 1890–1910 an, in der sich der kritische sowie stilistische Gegensatz zwischen dem Traditionalismus (den Werken von Hans Pfitzner) und den Werken von Gustav Mahler, Richard Strauss und Claude Debussy, die tiefe Transformationen provozierten, bemerkbar machte.<sup>7</sup> Daniel Albright setzt die Anfänge des Modernismus in der Musik fest, beruhend auf dem Schaffen von Debussy, Strauss und indem er die semantische Spezifität, die Kompliziertheit, Steigerung und Zerstörung des tonalen Systems durch die wichtigsten Identifikationen angibt.<sup>8</sup>

Der Anfang der Modernisierungsprozesse der litauischen Musik würde übereinstimmen mit der späteren musikalischen Schaffensperiode (1904–1909) von Čiurlionis (er war zu dieser Zeit 29 Jahre alt). Dort zeigten sich die Eigenheiten, die später als ‚*Materialdenken*‘ (ein Begriff von Carl Dahlhaus) bezeichnet werden und die sich in den von Theodor W. Adorno in seiner *Philosophie der Neuen Musik* (1949) vorgeschlagenen Formulierungen des Musikstoffes widerspiegelte. Letztere sublimierten sowohl Schönbergs Enthusiasmus nach Offenbarung der Möglichkeiten der Disposition des primären Stoffs (von ihm ‚Modell‘ genannt) über verschiedenartige Dimensionen der Kompositionsstruktur als auch seine modernistische Haltung, dass eine konkrete Klanggestalt von der Maximalisierung des Scharfsinns der strukturellen Möglichkeiten des Kompositionsstoffes beeinflusst wird. Mit anderen Worten, der Modernismus behandelte den Kompositionsstoff als schon ‚vorgeformtes Material‘, das im Kompositionsprozess weiter strukturiert wird.<sup>9</sup> Obwohl die Ausbreitung der primären strukturellen Zellen (*prime cells*) auch eine Kompositionsrealität früherer Epochen war – das belegen die Arbeiten von Richard Réti (1951), Hermann Keller (1951), Alan

<sup>7</sup>[Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6), Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion], Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music* (transl. by J. Bradford Robinson), Los Angeles, Berkeley: University of California Press 1989, S. 334.

<sup>8</sup>Daniel Albright, *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, University of Chicago Press 2004, S. 11–12.

<sup>9</sup>Theodor W. Adorno, „Ästhetische Theorie“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt/Main 1970, S. 222.

Walker (1966) – so war die radikale Verschiebung des Modernismus jedoch ein wesentlicher Auswuchs des präkompositionellen Arbeitsteils und der Bedeutung der strukturalistischen Prognosen des Stoffs. Auf diese Weise definierte Daniel Albright den Modernismus als weiterführende „Bestimmung ästhetischer Konstruktionsgrenzen“.<sup>10</sup>

Zwar war Čiurlionis kürzlich (1907) vom Studium am Leipziger Konservatorium zurückgekehrt, doch zu der neuen Konzeption des Stoffs und konstruktiven Manipulationen führten ihn nicht die Professoren der Leipziger Schule. Die von Čiurlionis geschriebenen Briefe aus Deutschland handelten von der kompromisshaften, konservativen und für nationale Eigenarten in der Musik unempfänglichen Art, wie Carl Reinecke mit seinen Schülern arbeitete – vom Streben nach dem ‚goldenen Mittel in der Musik‘ und der Expansion der deutschen pädagogischen Schule. Dies bemerkten auch andere Studenten aus der Fremde – Edvard Grieg, Christian Sinding, Johan Svendsen, Leoš Janáček, Isaac Albéniz, Emil Nikolaus von Reznicek, Arthur Seymour Sullivan –, denen als musterhaftes Modell die Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Maria von Weber vorgehalten wurden.<sup>11</sup> Nicht nur Čiurlionis, sondern auch Grieg behauptete 1884 in einem Brief an Julius Röntgen, dass das Leipziger Konservatorium ihn nichts gelehrt hätte. An die Zeit seines Lernens erinnerte sich Grieg als „durchgängigen Prozess von Sorgen und Konflikten, was zum Grund für den Zwiespalt mit dem Leipziger Konservatorium wurde“.<sup>12</sup>

Als Čiurlionis 1904 in die Warschauer Kunstschule eintrat (sie wurde am 17. März 1904 eröffnet),<sup>13</sup> könnte es scheinen, als ob er in einen vor Ideen brodelnden euphorischen Strudel ‚neuen‘ Suchens, in einen Bereich erwa-

<sup>10</sup> Albright (wie Anm. 7), S. 11–12.

<sup>11</sup> Čiurlionis' Brief vom 26. Juni 1902 aus Leipzig an Eugeniusz Morawski, in: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai* [Über Musik und Bildende Künste. Briefe, Notizen und Artikel], hrsg. von Viktorija Čiurlionytė-Karužienė, Vilnius: Valstybinė grožinė leidykla 1960, S. 167.

<sup>12</sup> Katrin Seidel, *Carl Reinecke und das Leipziger Gewandhaus*, Hamburg: von Bockel Verlag 1998, S. 137.

<sup>13</sup> Es ist nicht klar, wann Čiurlionis in die Warschauer Kunstschule eingetreten ist. Vytautas Landsbergis bemerkt jedoch, dass im Sitzungsbuch des Pädagogischen Rates 1904–1922 der von Kazimieras Stabrauskas geleiteten Schule der Nachname von Čiurlionis mehrmals festgehalten ist. Dass Čiurlionis fast von Anfang der Schulgründung an lernte, wird klar aus seinen Briefen an seinen Bruder Povilas (12.04.1904, ebenfalls 28.05.1904), wo er vom Erhalt der von der Schule wöchentlich vergebenen Prämien für seine Werke *Varpas*, *Sventykla*, *Sala* u. a. spricht. Siehe: Vytautas Landsbergis, *Vai-*

chenden Vorahnens radikaler Scheidewege in der Kunst des 20. Jahrhunderts hineingeraten wäre. Obwohl Čiurlionis sich zu dieser Zeit der Kunst verschrieben hatte – der Lehre und dem Schaffen, so enthielten seine oft abreißenden Musikopera (redigiert von Stasys Šimkus, Jadvyga Čiurlionytė, Vytautas Landsbergis, der die Manuskripte notografisch mit schmalen Noten vollendete) immer weniger echte spontane Romantik. Zugleich traten die Züge der musikalischen Moderne in den Vordergrund – das Nachdenken über das Material, die Suche nach Strategien der konstruktiven Anordnung von Strukturen. Dass sich in Čiurlionis' Bewusstsein zu dieser Zeit der Scharfblick eines Romantikers, Symbolisten und Liebhabers von konstruktiven Strukturpuzzles überschchnitt, und dass für ihn nicht die eindrucksvolle Gesamtheit, sondern die Prognosen der weiteren Strukturierung bestimmter Einzelheiten Aktualität besaßen, kann ein nacherzähltes Ereignis aus dem Jahr 1904 aufzeigen. Damals bereitete er sich vor, zusammen mit Janina und Zofia Kersnowska eine Naturlandschaft vom sogenannten Pohanka-Hügel in Druskininkai zu malen. Der malerischen Landschaft des Nemunas (der Memel) den Rücken zugewandt, malte Čiurlionis einige armselige junge Bäumchen mit noch blanken Ästen, die am Weg wuchsen. Auf die Frage, warum er denn ein so uninteressantes Motiv gewählt hätte, soll er geantwortet haben: „Aber ihr wisst nicht, an was ich beim Malen denke.“<sup>14</sup> Die bewusste Konzeptualisierung seiner Arbeit war in Čiurlionis' Person verbunden mit einer bewundernswerten Leidenschaft zur Suche und vollständigen schöpferischen Selbstzerstörung. Bronisława Wolman, eine Teilnehmerin am *Plein air* im Sommer 1906 bezeugte: „Ich sah, wie er tagelang in der Natur malte, und nachts arbeitete er, um seine Sinfonie *Jūra* fertigzustellen – ich sah, wie er in Krynica im Saal des Kurhauses am Klavier in Ohnmacht fiel und am Ende mit letzter Kraft die Tasten erreichte; so erschöpft war er von der vielen Arbeit. Er spielte seine Sinfonie, verbesserte und arbeitete bis zur Bewusstlosigkeit.“<sup>15</sup>

Es lässt sich erahnen, dass der ab 1904 stark veränderte Dialekt von Čiurlionis' musikalischen Texten größtenteils aus dem Unterbewusstsein des

---

*nikas Čiurlioniui: menininko gyvenimo ir kūrybos apybraižos* [Die Krone Čiurlionis. Das Leben des Künstlers und kreative Reportagen], Vilnius: Mintis 1980, S. 22–23.

<sup>14</sup>Ebd., S. 11.

<sup>15</sup>Vytautas Landsbergis, *Čiurlionio muzika* [Die Musik von Čiurlionis], Vilnius: Vaga 1986, S. 73.



Denkens des Künstlers übermittelt wurde. Seiner Studienfreundin „R.“<sup>16</sup> zufolge, wurde er schon zur Zeit seines Lernens in Warschau als genialer Künstler angesehen. Seine Musikwerke hat Čiurlionis zu dieser Zeit fast schon ‚gemalt‘ indem er multiplizierbare Einzelteile (Intervalle, Ostinatolinien, Lautfolgen, Akkord-, Trauben‘) anordnete. Aus phänomenologischer Sicht ähnelten sie einer Koexistenz von Lautstrukturschichten; sie wurden geschaffen durch Wiederholung oder Transponierung gewählter Strukturen verschiedenen Formats – Sexten, Sekunden – Septimenintervalle, stufenchromatische Ausschnitte (VL 257) oder eine Trichordstruktur (e–f–gis) mit anfänglichem Ostinato, welches von allen zwölf chromatischen Klanghöhen transponiert wird (Prélude VL 303, 1906) (Audronė Jurkėnaitė 1977, 51). Ab 1904 tauchten in der Klaviermusik von Čiurlionis einzelne spezifische Intervalle (VL 324) und Akkorde (VL 272) auf; andererseits fügen sich die Funktionsweisen von Folgen aus drei- (VL 303), vier- (VL 257), sechs- (VL 256), sieben- (VL 265) oder neuntönigen (VL 258) Ostinati und aus Mikroserien recht synchron in das Panorama der Neuerungen in der Musik des 20. Jahrhunderts ein. Mehrschichtige Faktionen mit polymelodischen Verbindungen stützen sich in harmonischer Hinsicht auf die Gleichzeitigkeit verschiedener Harmoniemodelle und ausgedehnter Tonation (Préludes für Klavier VL 303, VL 335, VL 338, VL 339 u. a.). Übrigens sind diese Tendenzen, laut Albright, aktive Anzeichen des Modernismus.

Als eine der radikalsten konstruktivistischen Entdeckungen von Čiurlionis gilt zweifellos das 1904–1905<sup>17</sup> geschaffene Modell der Transposition der 7-Ton-Mikroserie *Besacas* (VL 265) von jeder Tonhöhe. Dieser von Vytautas Landsbergis im 1965 festgestellte phänomenale Beweis für die Modernität von Čiurlionis’ Schaffen,<sup>18</sup> wobei die Anfänge der Serienmäßigkeit schon 1957 von Jadvyga Čiurlionytė erkannt wurden (Čiurlionytė 1957), wird we-

<sup>16</sup>Die Künstlerin „R.“ (Brylkina – Ryndina?) wird nur mit ihrer Initiale erwähnt. In Berlin lernte Mstislavas Dobužinskis sie kennen, und sie erzählte über ihren Kollegen Čiurlionis. Siehe: Landsbergis (wie Anm. 12), S. 32.

<sup>17</sup>So wird das Entstehungsdatum dieses Werks – der Variationen über das Thema *Besacas* – angegeben in Landsbergis’ Ausgaben *Čiurlionio muzika* [Die Musik von Čiurlionis], Vilnius: Vaga 1986, S. 279, sowie in *M. K. Čiurlionis. Klavierwerke*, zusammengestellt und bearb. von Vytautas Landsbergis, Vilnius: Muzika 1990, S. 43. Man muss eingestehen, dass die Daten in den verschiedenen Ausgaben unterschiedlich sind; mal wird 1904, mal 1905 angegeben. Darius Kučinskas, *M. K. Čiurlionio fortepijoninės muzikos tekstas: Genezės aspektas* [M. K. Čiurlionis Klaviermusik], Kaunas: Technologija 2004, S. 149.

<sup>18</sup>Vytautas Landsbergis, *Pavasario sonata* [Frühlingssonate], Vilnius: Vaga 1965, S. 144.

gen seiner fundamentalen Bedeutung stets von immer neuen theoretischen Re-Interpretationen umrankt. Angesichts der schon von Musikwissenschaftlern – Čiurlionytė (1957); Landsbergis (1965, 1980, 1986); Venckus (1969); Audronė Jurkėnaitė (2001) – erörterten Betrachtungen, werden wir versuchen, die Vorgeschichte des Palindroms der Tonreihentransposition von Čiurlionis' *Besasas*-Variationen (VL 265) zu verfolgen.

Es steht außer Frage, dass Čiurlionis' Entdeckung durch eine Vorliebe für Kryptografie provoziert wurde. Das sollte nicht in Erstaunen versetzen, denn Mystik, Spiritualismus, Manipulierung durch Symbole und transzendente Visionärhaftigkeit waren eine der am Anfang des 20. Jahrhunderts vorherrschenden Wirklichkeiten der Kunst. Die Schaffung musikalischer Schlüssel, ihre Signifikation, die Buchstabensymbole im musikalischen Text umkodiert, war – wie man weiß – ebenfalls ein Element von Čiurlionis' schöpferischer ‚Technologie‘. Bis jetzt hat die Kryptoanalyse in den Werken von Čiurlionis allerdings nur drei Verschlüsselungen von Namen und Nachnamen ans Licht gebracht – Čiurlionis' eigenen Namen sowie die Namen von Stefania Leszkewicz und Boleslaw Czarkowski. Auf ihrer Grundlage kann man jedoch über zwei verschiedene, von Čiurlionis angewendete kryptografische Formen sprechen. Die erste bezieht sich auf ein individuelles Paragramm – ein von Čiurlionis gewähltes individuelles System, in dem Alphabet und musikalische Töne in Verbindung stehen und welches ohne die Kenntnis des kryptografischen Schlüssels nicht lesbar wäre. Diese schon im Altertum angewandte Art der Geheimschrift begann sich ab dem 15. Jahrhundert durch verschiedene Manuskripte und das von vielen Komponisten verwendete System, von Giovanni Porta in *De furtivis literarum notis* (1563) vorgeschlagen, zu verbreiten. Als Anhänger der intellektuellen Komposition und der Symbolisierung sowie Allegorisierung seiner Kompositionstexte (in Musik und Kunst) hielt Čiurlionis sein Interesse an Musikkryptogrammen in mehreren Notenbüchern fest. In dem Artikel „Das musikalische Alphabet von M. K. Čiurlionis“ (in: *Kultūros barai*, 1992, Nr. 3, S. 75) rekonstruierte Darius Kučinskas, nachdem er das Alphabet mit den gefundenen Notenfragmenten verband, die musikalische Unterschrift von Mikalojus Konstantinas Čiurlionis.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup>Kučinskas (wie Anm. 16), S. 84.



Abbildung 1: Kryptografische Version der Unterschrift von Mikalojus Konstantinas Čiurlionis nach Darius Kučinskas

Es ist schwer festzustellen, wann genau Čiurlionis eine andere musikalische kryptografische Version seiner Unterschrift erstellt hat: Mi(koł)a(j) (Kon)s(t)a(nty) C(zurł)a(ni)s – E–A–eS–A–C–A–eS. Bei der Fortführung letzterer Version, ebenso der vollen musikalischen kryptografischen Unterschriften von Bolesław Czarkowski und Stefania Leszkewicz, hielt sich Čiurlionis an eine andere kryptografische Technik. Auch hier stimmte er zwei

Buchstaben- und Tonverbindungs-Systeme aufeinander ab. Das erste in Form der Solmisationsentsprechung (silbenartig) (Mi  $\rightarrow$  e), wie von Guido von Arezzo in *Epistola guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu* (um 1030) vorgeschlagen und in seinem Solmisations-Hexachordsystem angewandt. Das zweite ist ein zu ähnlicher Zeit von Odo von Cluny (Ende 9. bis Mitte 10. Jahrhundert) vorgeschlagenes 7-stufiges System aus Buchstabenbezeichnungen (von A bis G). Doch die Neigung, musikalische Strukturen mit der Form, genannt *soggetto cavato dalle vocali* (italienisch für ‚Thema, hervorgeholt aus Vokalen‘, d. h. Vokale der Solmisationsilben mit den Vokalen des Textes verbinden), zu semantisieren, d. h. aus dem Werktitel oder bedeutungsvollen Worten auf Grundlage von Solmisations- oder Buchstabenentsprechungen Modelle des *cantus firmus* zu bilden, entstand in der Komposition der Renaissance. Ähnliche kryptografische Ideen schwebten auch in der ‚Luft‘ der musikalischen Kompositionen der 2. Hälfte des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts – sie kamen bei Johannes Brahms, Bedřich Smetana, Aleksandr Borodin, Aleksandr Glazunov, Pëtr Čajkovskij, Maurice Ravel, Edward Elgar, Francis Poulenc u. a. zum Einsatz.

Landsbergis erwähnt, dass Čiurlionis zu diesem Thema das letzte Mal im Herbst 1906 zurückkehrte, indem er zwei wenig entwickelte (je elf Takte) unterbrochene Variationen oder Skizzen mit dem *Eaesacaes*-Thema schuf – der Vor- und Nachname von Čiurlionis, eine ‚Unterschrift‘ in Tönen.<sup>20</sup> Das kryptografische Thema wird nur am Anfang der Stücke beleuchtet, später besteht die Melodie schon aus anderen Tönen. Im zweiten Stück kommt eine vertikale Versetzung der Stimmen des komplizierten Kontrapunkts zur Anwendung. Ihre weitere Entwicklung und ihre Vollendungsmöglichkeiten sind, wie Landsbergis anmerkt, ungewiss. Richten wir unser Augenmerk darauf, dass Čiurlionis’ siebentöniges Autogrammthema, wie Čiurlionis offenbar selbst genau wusste, eine unverkennbare partielle Symmetrie besitzt: E–A | eS–A $\leftarrow$  || C ||  $\rightarrow$  A–eS|. Da er eine Vorliebe für intellektuelle Kombinatorik musikalischer Töne hatte (Permutationen, Transpositionen von verschiedenen Tonhöhen), konnte er in seinen Entwürfen die ersten Töne seines musikalischen Autogramms versetzen (E $\leftrightarrow$ A) und das Autogrammthema (A–E–eS–A–C–A–eS) somit noch weiter an das andere von ihm verwendete Konstruktivthema (B–E–eS–A–C–A–eS) annähern, welches bekannterweise ein Kryptogramm seines Studienkollegen aus der Warschauer Kunstschu-

<sup>20</sup>Landsbergis, *Vainikas Čiurlioniui* (wie Anm. 12), S. 177.

le, des Malers Bolesław Czarkowski, ist.<sup>21</sup> Dieses Kryptogramm kann als eine dem Kryptogramm von Čiurlionis nahestehende Variante aufgefasst werden:

|   |                                 |
|---|---------------------------------|
| Mi(koļ)a(j) (Kon)s(t)a(nty) C(zurļ)a(ni)s | → E–A–eS–A–C–A–eS               |
| B(oļ)es(l)a(w) C(z)a(rkow)s(ki)           | → B–E–eS–A–C–A–eS               |
|   | E – A –   eS –A←    C    → A–eS |
|   | B – E –   eS –A←    C    → A–eS |

Andererseits konnte selbst Čiurlionis, mit dem Blick eines geübten Spielers mit konstruktiven Strukturen, nicht nur die symmetrisch (,in Rondoform‘) angeordnete A-Ton-Stelle seiner kryptografischen Unterschrift bemerken, sondern auch versuchen, eine Reduktion seiner kryptografischen Unterschrift bis auf vier Monogrammtöne (ohne Wiederholung) – E A Es C – zu erreichen. Eine derartige Vermutung kommt nicht nur deshalb auf, weil er in viele seiner Bilder die Initialen MKČ hineinkomponiert hat, sondern auch deshalb, weil gerade das Ostinato dieser vier sich nicht wiederholenden Töne (A–E–C–Es) in der Tenorstimme des 1904 geschriebenen Zyklus von Stücken (Variationen) op. 15 Nr. 2 (VL 257) erklingt (s. Bsp. 1, Takte 27–34). In der Melodie des Préludes zeigt sich ebenfalls Isomelismatik aus vier anderen sich nicht wiederholenden Tönen – Es–A–B–C – „wie Motive aus Ostinati“ (Vytautas Landsbergis). Die Frage, ob diese sich wiederholenden Ostinati (Mikroserien) von Čiurlionis selbst mit konkreteren symbolischen Sinnbildern in Verbindung gebracht wurden, lässt sich heute nur schwer beantworten. Einerseits passen die Töne beider Ostinati unverkennbar in die kryptografische Unterschrift Bolesław Czarkowskis. Wenn wir andererseits versuchen, ihre Eigenart und Individualität zu eskalieren, könnte man wohl den ersten Punkt, der in der Melodie angegeben ist, mit der Idee der reduzierten ‚Unterschrift‘ von Czarkowski (Es–A–B–C), den zweiten mit den musikalischen Buchstaben von Čiurlionis selbst (A–E–C–Es) in Verbindung bringen, wobei wiederum bemerkt werden muss, dass sie im Grunde Varianten aus gegenseitiger Permutation sind und sich nur in einem Ton unterscheiden – B (im ersten) und E (im zweiten). Hat Čiurlionis vielleicht versucht, im Kompositionstext eines Opus die kryptografischen Monogramme von sich und seinem neuen Freund aus der Warschauer Kunstschule zu verbinden? Dass Čiurlionis eine Vorliebe für die

<sup>21</sup>Ebd., S. 176.

kryptografische Methode entwickelte, zeigt bekannterweise auch ein anderer Zyklus seiner Stücke (Variationen). Hierbei handelt es sich um eine Reihe/Serie von neun Tönen – eS–E–F–A–A E–eS–E–C – in den Variationen *S e f a a E s e c* (VL 258, 1904), die sich, laut Landsbergis, aus dem Vor- und Nachnamen von Stefania Leszkewicz ergibt.

Kann man anhand dieser kryptografischen Beispiele aus Čiurlionis' Werk von Ideen der Neuen Wiener Schule, den Bestrebungen und Referenzen konkreter Manipulationen ihrer Vertreter sprechen? Untersuchungen ergeben, dass auch in der Schule von Schönberg, ähnlich wie in den Werken von Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Franz Liszt, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Ferruccio Busoni, in den Partituren von Lehrer und Schülern in Seriensegmenten ein B–A–C–H-Monogramm vorüberhuschte (siehe Schönbergs Variationen für Orchester op. 31, Weberns Bagatelle Nr. 1,<sup>22</sup> Quartett op. 28 (1938) u. a.). Die frühen Werke von Schönberg selbst (z. B. op. 6 No. 3 *Mädchenlied*, e-Moll) besaßen kryptografische Motive aus sechs Buchstaben seines eigenen Nachnamens – Es–C–H–B–E–G. Es wird noch eine weitere kryptografische Unterschrift Schönbergs mit dem ersten Buchstaben des Vornamens angegeben – ‚Aschbeg‘ (As–C–H–B–E–G), z. B. in den *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19, Nr. 1, ebenso A–Es–C–H–B–E–G.<sup>23</sup> In Alban Bergs Brief an Schönberg (9. Februar 1925)<sup>24</sup> war über die kryptografischen musikalischen Geheimnisse des „kleinen 20-jährigen Freundschaftsdenkmals“, wie Berg das dem 50-jährigen Jubiläum seines Lehrers gewidmete Kammerkonzert nannte, geschrieben. In dem Kammerkonzert für Klavier, Violine und 13 Blasinstrumente (1923–1925) schuf Berg in kryptografischer Weise das Portrait der wichtigsten Vertreter von Schönbergs Schule. Das 5-taktige Anfangsmotto war aus musikalischen Symbolen von Vor- und Nachnamen zusammenmodelliert – das väterlich weit umarmende Klaviermotiv spielte **Arnold Schönberg** (A–D–Es–C–H–B–E–G), die aktiv artikulierende Violine spielte die kryptografischen Äquivalente von

<sup>22</sup>Harold Kaufmann, „Figur in Weberns erster Bagatelle“, in: *Anton Webern II. Musik – Konzepte*, Sonderband, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Reiner Riehn, München: Dieter Vollendorf 1984, S. 337–341.

<sup>23</sup>Richard Taruskin behauptet, dass die in den Partituren auftretenden Töne von Schönbergs ‚Unterschrift‘ besonders durch die Analyse der Partituren im Set-Verfahren hervortraten. Mehr dazu siehe: Taruskin (wie Anm. 4), S. 313–325.

<sup>24</sup>*The Berg – Schoenberg Correspondence. Selected Letters*, ed. and translated by Julian Brand, Christopher Hailey and Donald Harris, New York and London: W. W. Norton 1987.

Anton Webern (A–E–B–E), und ihre musikalischen Züge wurden gleichsam vom Waldhorn synthetisiert – Alban Berg (A–B–A–B–E–G). Jeder musikalischen Gestalt wurde eine ‚timbrische‘ und artikulatorische Charakteristik verliehen, alle Themen begannen mit einem gemeinsamen Ton (A), am Schluss umarmten sie sich brüderlich in einer gemeinsamen Terz (e–g) und flossen unisono (g) in einer zweifellos musikalisch-rhetorischen *aposiopesis* – einem Zeichen der Ewigkeit (Fermate)<sup>25</sup> zusammen:<sup>26</sup>



Abbildung 2: Alban Berg, Anfangsmotto des „Kammerkonzerts für Klavier, Violine und 13 Blasinstrumente“ (1923–1925)

Es ist nicht bekannt, ob das im August 1904 in Čiurlionis' Werk hinein-gewobene weibliche Monogramm der Stefania Leszkewicz (eS–E–F–A–A–E–eS–E–C) in den Variationen *Sefaa Esec* (VL 258, 1904) etwas Ähnliches verbarg wie die romantische Liebesgeschichte von Berg und Hanna Fuch-Robettin. Wie Landsbergis feststellte, lernten sie sich auf irgendeinem Ausflug kennen, als Stefanias Familie in Druskininkai auf Urlaub war; sie trafen nur kurz zusammen.<sup>27</sup> Die Initialen von Hanna Fuch-Robettin hingegen waren in die Partitur von Bergs *Lyrischen Suite* (1925–1926) eingewoben, obwohl es nach Meinung von Helene Berg auch im 3. Akt von *Lulu* gewesen sein konnte. Durch die Bemühungen von Bergs Schülern Julius Schloss und George Perle offenbarte sich die Partitur der *Lyrischen Suite* als eine Landkarte der kryptografischen Notation.<sup>28</sup> Die Grundserie dieses

<sup>25</sup>Numerologisch wurden in dem Kammerkonzert mehrere Ideen strukturell verankert: Die Anzahl der Vertreter der Schule betrug drei. In seinen Entwürfen benannte Berg diese Teile mit „die Freundschaft“, „die Liebe“ mit Schönbergs Zitat *Pelleas und Melisande* und „die Welt“. Darüber hinaus trafen, wie Berg schrieb, drei Anlässe aufeinander – Schönbergs 50-jähriges Jubiläum, Bergs 40-jähriges Jubiläum und die 20 Jahre andauernde Freundschaft von Schönberg, Berg und Webern.

<sup>26</sup>Notenbeispiel entnommen aus Taruskin (wie Anm. 4), S. 314.

<sup>27</sup>Landsbergis, *Vainikas Čiurlioniui* (wie Anm. 12), S. 12.

<sup>28</sup>George Perle, „The Secret Program of the *Lyrical Suite*“, in: *International Alban Berg Society Newsletter*, No. 5 (June), 1977, S. 4–12.

Opus übernahm Berg, wie aus dem Brief Bergs an Schönberg<sup>29</sup> ersichtlich wird, aus den Variationen op. 14 (1924) seines Schülers Fritz Heinrich Klein. Berg jedoch transponierte sie und bewahrte in verschiedenen ihrer Form entspringenden Außentöne die Initialen F. H. der „*Einzig- und Ewig-Geliebten*“ (aus Bergs Brief an Hanna Fuch-Robettin, verfasst im Oktober 1931) sorgfältig auf. Im dritten Teil des Opus, *Allegro misterioso*, werden beide Initialen B–A–F–H zum kryptografischen Leitmotiv. Die musikalische Geheimschrift Bergs in der *Lyrischen Suite* wurde auch durch Numerologie ergänzt. George Perle zitierte in seinen Arbeiten ein Fragment aus Bergs Brief an Hanna, wo er bekräftigte, dass „jeder Moment und jeder Teil eines Moments in Verbindung steht mit unseren Zahlen – 10 (Hannas Zahl) und 23“,<sup>30</sup> aber er selbst verschenkte die Partitur mit all den kryptografischen Verweisen.

Bei der Erörterung der grundlegenden Frage nach der Komposition, über die jeder Komponist entscheidet – wie soll man den in der Prä-Komposition vorbereiteten Stoff in der Kompositionsstruktur entfalten – ist Čiurlionis schon in dem am 22. Juli 1904 komponierten Stück op. 15 Nr. 2 (VL 257) zu einer intellektuellen Lösung gelangt. Als wichtigster Kompositionsstoff (Schönbergs ‚Modell‘) ist hier die melodische Stimme anzusehen, die wie ein migrierender *cantus firmus* in verschiedenen Stimmen erklingt – zuerst in der Melodie, später im Alt, noch später auf Grundlage einer ähnlichen Tonfolge im Tenor. Diese *cantus firmi* oder Ostinati wurden auf eine zu dieser Zeit originelle Weise organisiert. Ich würde meinen, dass die Wiederholung von vier Tönen, die von Landsbergis bemerkt wurden,<sup>31</sup> hier eher eine Maskierung darstellt. Ein viel wichtigeres konstruktives Moment ist, dass schon die erste Anordnung des viertönigen melodischen Motivs Es–A–B–C durch Symmetrisierung dieser Struktur mit einem zusätzlichen Es-Ton erfolgt, also mit einer fünftönigen Endstruktur **Es**–A–B–C–**Es** (Landsbergis stellte dies ebenfalls fest). Letztere gestaltet Čiurlionis als syntaktisch-konstruktive Einheit, was er im nächsten Motiv unterstreicht, indem er nicht nur das erste rhythmische Modell wiederholt, sondern noch einmal den ersten Ton der verschobenen Fünfftonfolge symmetrisiert – **A**–B–C–Es–**A**. Die sich wei-

<sup>29</sup> Bergs Brief an Schönberg vom 13. Juli 1926, in: *The Berg – Schoenberg Correspondence: Selected Letters*, ed. and translated by Juliane Brand, Christopher Hailey, and Donald Harris, New York and London: W. W. Norton 1987, S. 349.

<sup>30</sup> George Perle, *Style and Idea in the Lyric Suite of Alban Berg*, New York: Pendragon Press 1995, S. 2.

<sup>31</sup> Landsbergis, *Pavasario sonata* (wie Anm. 17), S. 102f.



terhin wiederholenden Töne werden von Čiurlionis quasi in der Serie durch ‚Verschieben‘ des ersten und des am Ende der Struktur wiederholten Tons (Es, A, B, C) mit eigenen Tönen des Folgenmodells organisiert. Auf diese Weise beginnt die Logik der gesamten linear angeordneten Melodie den vielen grundlegenden Prinzipien eines Palindroms zu entsprechen: die Außenseiten des Tonquadrats – die horizontale und die vertikale Achse sind spiegelverkehrt. Nach dem gleichen Prinzip stimmen die sich überschneidenden Innenachsen überein, z. B. die zweite Horizontale (A B C Es A) und die zweite Vertikale (A B C Es A), die dritte, die vierte und alle anderen. In Čiurlionis’ Stück op. 15 Nr. 2 (VL 257) gibt es ein Palindrom der Anfangsmelodie, in dessen Zentrum ein Achsenkreuz der zentralen Vertikale und Horizontale ausgebildet ist – B C Es A B (siehe Takte 1–10):

|          |   |          |   |           |   |          |   |          |
|----------|---|----------|---|-----------|---|----------|---|----------|
| Es       | – | A        | – | <b>B</b>  | – | C        | – | Es       |
| /        |   | /        |   | /         |   | /        |   | /        |
| A        | – | B        | – | <b>C</b>  | – | Es       | – | A        |
| /        |   | /        |   | /         |   | /        |   | /        |
| <b>B</b> | – | <b>C</b> | – | <b>Es</b> | – | <b>A</b> | – | <b>B</b> |
| /        |   | /        |   | /         |   | /        |   | /        |
| C        | – | Es       | – | <b>A</b>  | – | B        | – | C        |
| /        |   | /        |   | /         |   | /        |   | /        |
| Es       | – | A        | – | <b>B</b>  | – | C        | – | Es       |

Wegen der komparativen Offensichtlichkeit nehmen wir ein altes lateinisches Palindrom – ein Wort-/Buchstabenquadrat (Webern bezeichnete es als ‚magisches Quadrat‘) – nach dessen Muster er am 2. März 1932 seinen Zyklus der beiden Vorlesungen *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen* und *Der Weg zur Neuen Musik* im Rudolph-Kurzman-Haus<sup>32</sup> in Wien beendete. Wenn wir die symmetrischen Konfigurationen des magischen Quadrats (Palindroms) mit seinen fünf Buchstaben und Wörtern

SATOR/AREPO/TENET/OPERA/ROTAS

mit dem Palindrom der fünf Töne (Mikroserie) in Čiurlionis’ *Prélude* (VL 257) vergleichen, dann stellen wir fest, dass Letzteres recht grundlegende strukturelle Übereinstimmungen in sich birgt:

<sup>32</sup>Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition 1960, S. 61. Nancy Perloff, „Klee and Webern: Speculations on Modernist Theories of Composition“, in: *The Musical Quarterly*, Bd. 69, Nr. 2 (Frühling 1983), S. 192, 200 (180–208).

The image shows a musical score for Mikalojus Konstantinas Čiurlionis's 'Thema und sechs Variationen op. 15 Nr. 2 (VL 257), 1904, Takte 1–35'. The score is written for piano and bass, spanning six systems. It begins with a tempo marking of 'Lento' (♩ = 66) and a mood of 'tranquillo'. The first system includes the instruction 'p sempre legato'. The second system marks a change to 'a tempo' and includes dynamics 'rit.', 'pp', and 'mp'. The third system includes 'p' and 'pp'. The fourth system includes 'mp'. The fifth system includes 'trm' and 'piu f'. The sixth system includes 'mf' and 'p'. The score features various musical notations such as slurs, ties, and trills.

Abbildung 3: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Thema und sechs Variationen op. 15 Nr. 2 (VL 257), 1904, Takte 1–35.<sup>33</sup>

Dass eine solche Entscheidung für Čiurlionis wesentlich, nicht zufällig und auch gründlich durchdacht war, beweist die palindromische Anordnung der

<sup>33</sup>Notenbeispiel entnommen aus: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Klavierwerke. Zweite vervollständigte Ausgabe, zusammengestellt und bearb. von Jadvyga Čiurlionytė, Vilnius: Vaga 1975, S. 99–101.

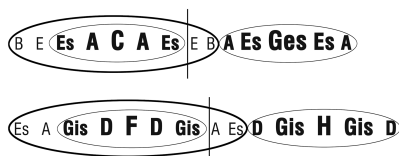
gleichen melodischen Tonstruktur im gleichen Schema nach kurzer Verbindung, nun in der Mittelstimme (Alt) in den Takten 17–26. Nach seinem Ende erscheint im Tenor ab Takt 27 das zweite Ostinato (A–E–C–Es), welches in etwas verkürzter Form nochmals das rhythmische und konstruktive Palindrom-Modell des ersten Ostinato genau wiederholt (siehe Takte 27–34):

$$\begin{array}{cccc}
 A & - & E & - & \mathbf{C} & - & \text{Es} & - & A \\
 / & & / & & / & & / & & \\
 E & - & C & - & \mathbf{Es} & - & A & - & E \\
 / & & / & & / & & / & & \\
 \mathbf{C} & - & \mathbf{Es} & - & \mathbf{A} & - & \mathbf{E} & - & \mathbf{C} \\
 / & & / & & / & & / & & \\
 \text{Es} & - & A & - & \mathbf{E} & - & C & - & \text{Es} \\
 / & & & & & & & & \\
 A & & & & & & & & 
 \end{array}$$

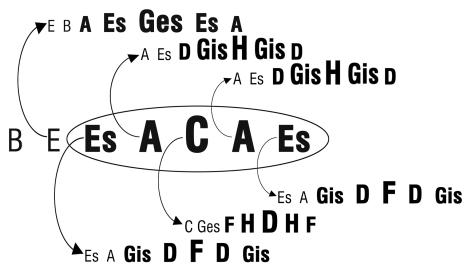
Die strukturelle Entdeckung einer solchen Tondisposition wurde noch am 22. Juli 1904 in die Partitur von Čiurlionis eingetragen. Wenn man sie kennt, kann man die wohl radikalste konstruktive Entdeckung von Čiurlionis – das magische Quadrat der Bassreihen-/Mikroserien-Transpositionen im 4. Teil seiner Variationen *Besacas*, op. 18 (VL 265) (1904–1905) etwas anders interpretieren. Die Konstruktion von Letzterem, so denke ich, konnte von zwei Voraussetzungen provoziert worden sein. Erstens: Čiurlionis hat schon in einem späteren Opus, den monothematischen *Besacas*-Variationen, das im Prélude (VL 257) entdeckte Anordnungsschema der 5-Ton-Mikroserie angewendet, aber eine noch kompliziertere konstruktive Lösung erreichen wollen. Da er zweifellos Kenntnis von der kryptografischen Tonfolge Bolesław Czarkowskis B–E–Es–A–C–A–Es und deren 5-Ton-Symmetrie (Es A←C→A Es) hatte und diese Mikroserie im Palidrom-Prinzip anordnen wollte, symmetrisierte Čiurlionis offenbar, ähnlich wie die Tonfolgen im Prélude (VL 257), auch diese kryptografische Tonfolge (Mikroserie), im Streben nach vollständiger symmetrischer und rückläufiger Anordnung der Folge. Am Ende der Mikroserie wird ein Ton hinzugefügt, der den anfänglichen Tritonus symmetrisiert: **B E** eS A ←C→ A eS (**E B**), er schafft von selbst die Idee der Transposition des Themas im Tritonus.<sup>34</sup> Mit anderen Worten, die in den Bildern von Čiurlionis massiv explizierte symmetrische

<sup>34</sup>Tritonischer Konstruktivismus (Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, 1937, Aleksandr Skrjabin, Harmonik in *Prométhée*, Igor Strawinsky und Olivier Messiaen,

Äquivalenz der Details könnte Analogien mit dem strukturalistischen Aufbau musikalischer Tonfolgen (Schönbergs ‚Modell‘) und der Suche nach deren Anordnungsstrategien besitzen. Audronė Jurkėnaitė, die dieses Werk im Set-Analyse-Verfahren untersuchte,<sup>35</sup> bemerkt, dass die symmetrische Anordnung der 5-Tonzone (kleine Symmetrie) in den Transpositionen aller Zeilen erhalten bleibt. Jedoch hebt der Zyklus der Transpositionen von der Höhe jeder folgenden Zeile nur in zwei Fällen (bei der Transposition von Es und B) vollständig symmetrische 9-Ton-Strukturen hervor:



Auf diese Weise schuf Čiurlionis also im 4. Stück (Variation) dieses Zyklus einen für diese Zeit unikalen Reihen-Transpositionsplan, wobei die Reihen als *basso ostinato* oder Mikroserie betrachtet werden. Diesen Plan bemerkte und beschrieb Vytautas Landsbergis:<sup>36</sup> Der sechs Mal transponierte *basso ostinato* (Reihe, Mikroserie) wird jedes Mal von seinem nächsten eigenen Ton extrapoliert, d. h. jede Transpositionshöhe beginnt systematisch vom nächsten Ton der Reihe (Autorin der Abbildung: d. Verf.):



tritonische künstliche Harmonien u. ä.) wird als weiteres Zeichen der Kompositionsmoderne in der Musik der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts gesehen.

<sup>35</sup>Siehe: Audronė Jurkėnaitė, „Sisteminio konstruktyvizmo apraiškos vėlyvojoje M. K. Čiurlionio fortepijoninėje kūryboje“ [Manifestationen des systematischen Konstruktivismus in den späten Klavierwerken von M. K. Čiurlionis], in: *Menotyra*, 2001, Nr. 3, S. 54–55.

<sup>36</sup>Landsbergis, *Pavasario sonata* (wie Anm. 17), S. 114.

IV

Allegro

The musical score is written for piano and consists of 18 measures. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into two systems of nine measures each. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is primarily in the right hand, with the left hand providing harmonic support. Dynamic markings include 'mf' (mezzo-forte) at the beginning, 'f' (forte) in measure 5, and 'cresc.' (crescendo) in measure 8. The second system continues the piece, featuring 'dim.' (diminuendo) in measure 10, 'allarg.' (allargando) in measure 12, 'a tempo' in measure 14, and 'p' (piano) in measure 16. The score concludes with a final cadence in measure 18. Various articulation marks, including accents and staccato, are used throughout the piece.

Abbildung 4: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *Variationen BEeSACeS*, op. 18 (VL 265, 1904–1905), Teil 4.<sup>37</sup>

Genau dieser Transpositionszyklus nähert sich noch wesentlicher der symmetrischen Anordnung der Elemente in Palindromform: Die obere Horizontale des Quadrats spiegelt sich in der Vertikale auf der linken Seite wider; die untere Horizontale des Quadrats spiegelt sich in der Vertikale auf der rechten Seite wider, das Zentrum des Quadrats bildet das Achsenkreuz der vierten Horizontale und Vertikale (Tabelle von Landsbergis,<sup>38</sup> Hervorhebungen von d. Verf.):

|          |           |          |            |          |            |          |
|----------|-----------|----------|------------|----------|------------|----------|
| B        | E         | Es       | <b>A</b>   | C        | A          | Es       |
| E        | B         | A        | <b>Es</b>  | Ges      | Es         | A        |
| Es       | A         | Gis      | <b>D</b>   | F        | D          | Gis      |
| <b>A</b> | <b>Es</b> | <b>D</b> | <b>Gis</b> | <b>H</b> | <b>Gis</b> | <b>D</b> |
| C        | Ges       | F        | <b>H</b>   | D        | H          | F        |
| A        | Es        | D        | <b>Gis</b> | H        | Gis        | D        |
| Es       | A         | Gis      | <b>D</b>   | F        | D          | Gis      |

Die magischen Palindrome, die von Čiurlionis schon in den Jahren 1904–1905 erschaffen wurden, waren eines der sachlichen Dokumente, womit im damaligen Litauen das Motto des Modernismus manifestiert werden konnte. Daniel Albright bezeichnete es mit Ezra Pounds Lieblingsruf „mach es neu“ (*make it new*), den er in den Arbeiten von Konfuzius<sup>39</sup> entdeckte. Über den Gebrauch einer solchen Transpositionszyklus- oder *Überreihen*-Technik (Begriff von Hanns Jelinek 1952) wurde schon in der Avantgarde-Musik der Nachkriegszeit gesprochen. Es ist offensichtlich, dass ähnliche Palindrome durch Transposition von jedem nächsten Ton der Serie angewendet wurden von Pierre Boulez (*Structures* Ia, 1951)<sup>40</sup> und Karlheinz Stockhausen (*Klavierstücke* I–IV, 1952–1953); Alfred Schnittke übernahm in seiner *Musik* für Kammerorchester (1964) geradewegs die Technik von Boulez' *Structures* Ia u. a. Gewiss ist es notwendig, noch einmal zu betonen, dass in Čiurlionis' Stück, im Unterschied zu Werken des totalen Serialismus, nicht alle 12 chromatischen Tönhöhen und ihr Nicht-Wiederholungsprinzip innerhalb der Reihe eingehalten werden. Zunächst deshalb, weil Čiurlionis

<sup>37</sup>Notenbeispiel aus: *Klavierwerke von M. K. Čiurlionis*. Zusammengestellt und bearb. von Vytautas Landsbergis, Vilnius: Muzika 1990, S. 49–50.

<sup>38</sup>Landsbergis, *Vainikas Čiurlioniui* (wie Anm. 12), S. 180.

<sup>39</sup>Ezra Pound, *Confucius*, New York: New Directions 1951, S. 36. Siehe: Daniel Albright, *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, University of Chicago Press 2004, S. 8.

<sup>40</sup>Theo Hirsbrunner, „Pierre Boulez' Weg zum Strukturalismus“, in: *Musiktheorie*, 2. Jg., H. 1; Laaber: Laaber-Verlag 1987, S. 3–13.

von der kryptografischen Äquivalenz der Buchstaben der für ihn sinnvollen Worte und der Töne der Musik ausgeht. Das erwähnte Prinzip der Disposition und Transposition der Reihen fand Čiurlionis jedoch zu der Zeit heraus, als die Geschichte der Neuen Wiener Schule begann.

Als Čiurlionis sein Stück op. 15 Nr. 2 (VL 257, 1904) und die *Besacas*-Variationen (VL 265, 1904–1905) komponierte, entstanden an der Schönberg-Schule Schönbergs und Weberns erste Streichquartette: Der Entstehungsbeginn des ersten Quartetts op. 7 (d-Moll) ist in Schönbergs *Skizzenbuch* im April 1905 vermerkt, beendet wurde es am 26. September; der Entstehungsbeginn von Weberns Quartett im Jahr 1905 ist unbekannt, beendet wurde es im selben Jahr, am 25. April 1905.<sup>41</sup> Einerseits wäre die Analyse dieser Kompositionen ein ausgezeichnetes Objekt für die Anwendung poststrukturalistischer Methodologien und für die Untersuchung intertextueller Beziehungen von Kompositionen, basierend auf Harold Blooms Theorie der ‚Einfluss-Angst‘ (*The anxiety of influence*, New York 1973). Obwohl es noch immer expositionelle Thematismus-Gruppen gibt, schwinden in Schönbergs Quartett schon die sonatinenförmigen Konturen, werden Thematismus- und Tonalitäts-Cluster aufgebrochen (was übrigens schon in Bergs Analyse festgestellt wurde), wird eine neue Lösung zur Integralität der Form gesucht. Die Komposition ist durchsetzt von sich organisch vermehrender Entwicklung, motivischer Kontrapunktierung, variierenden Vertikalen und tonaler Unbestimmtheit. Die totale Thematisierung von Schönbergs op. 7 war nach Aussage von Jim Samson die Folge zweier Ursachen – des Auflösens der Tonalität sowie der Änderung der traditionellen Harmonieverhältnisse und der Erweiterung der tonalen Verhältnisse.<sup>42</sup> Schon in Weberns Quartett c-Moll/Es-Dur (1905) blieben etliche Lernstoffmerkmale zurück – Sonatinenform mit Exposition von zwei Themen im Verhältnis T-D (c-Moll – g-Moll) und ihre klaren Kadenzen, ihre sich entwickelnden Episoden, usw. Der Modellzweck von Schönbergs Erstem Quartett und dem

<sup>41</sup>Angaben erfolgen nach Heinz-Klaus Metzger, „Über Anton Weberns Streichquartett 1905“, in: *Anton Webern I, Musik – Konzepte*, Sonderband, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Reiner Riehn, München: Dieter Vollandorf 1983, S. 92.

<sup>42</sup>Jim Samson, *Music in Transition. A Study of Tonal Expansion and Atonality 1900–1920*, London: J. M. Dent 1993, S. 99–100. Um die Formen der tonalen Undefinierbarkeit zu definieren, schlägt Schönberg in den letzten Kapiteln der *Harmonielehre* (1911) nicht ohne Zufall zwei wichtige Begriffe vor – *Schwebende Tonalität* und *Aufgehobene Tonalität*. Mit ihnen wollte er die neuen Harmonieerscheinungen vom Anfang des 20. Jahrhunderts qualitativ erklären.

Sextett *Verklärte Nacht* (1899) zeigte sich in den chromatisierten melodischen Stimmlinien Weberns, spiegelte sich in rhythmischen Modellen und in der Komplementarität der aus Motiven bestehenden Faktur wider. Andererseits ist das, was man an Weberns Quartett ohne Zweifel den Kategorien ‚schöpferisches Missverständnis‘ (*creative misprision*) und ‚Revisionsbeziehungen‘ (*revisionary ratios*) (Harold Blooms Begriffe) zuweisen kann, der schon auf der ersten Zählzeit der Violinpartie vorkommende Anfang der Mikroserie Cis–C–E und ihre weitere polyfonische Entwicklung, die atonale Zwölftonfragmente hervorbringt. Übrigens war diese Struktur aus drei Tönen eine Skizze für Seriensegmente späterer Werke Weberns, z. B. hat das wichtigste Segment der Serie des zweiten Teils der Sinfonie op. 21 (1928) die Struktur von kleiner Sekunde + reiner Quarte.

Andererseits fügten sich die konstruktiven Entdeckungen von Čiurlionis gut in die Prozesse des Modernismus des 20. Jahrhunderts ein, förderten die Annäherung an mehr oder weniger systematische Zwölftönigkeit, die individuelle Zwölftontechnik und letztendlich die Herausbildung der Serientechnik. Auf diesem Weg bewegten sich unabhängig voneinander viele Komponisten der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts – Stravinsky (4-Ton-Mikroserie im Ballett *L'oiseau de feu* (Der Feuervogel) 1910); Schönberg (im Liederzyklus op. 21 *Pierrot lunaire*, 1912, bildete neben dem das gesamte Werk durchsetzenden 7-tönigen Pierrot-Motiv (Gis–E–C–D–B–Cis–G) im achten Lied *Nacht* (Passacaglia) eine Mikroserie); ein Thema aus 12 sich nicht wiederholenden Tönen schuf Schönberg 1914–1915 in den Entwürfen seiner (unvollendeten) Sinfonie als Scherzo-Thema. Jefim Golišev verfasste, wie Herbert Eimert bezeugt, schon 1914 Zwölftonkompositionen;<sup>43</sup> Nikolaj Obuchov manipulierte in seinem künstlerischen Schaffen mit nach aserielltem Prinzip organisierten Zwölftonharmonien ohne Verdopplungen (двенадцатитонновые гармонии без удвоений) – mit Zwölfton-Clusterakorden (s. *La livre de vie*, 1917–1954). Weiterhin muss die ab 1912 entstehende ‚Bausteintechnik‘ von Joseph Matthias Hauer erwähnt werden, die sich 1919 in *Nomos*, op. 19 manifestierte. Fritz Heinrich Klein schrieb in einem Brief an seinen Lehrer Alban Berg (12. März 1925), dass seine Komposition für Kammerorchester *Die Maschine: Eine extonale Selbstsatire*, op. 1 (1921) „das erste Werk mit zwölftöniger Grundgestalt, samt Rück-

<sup>43</sup>Herbert Eimert, *Atonale Musiklehre*, Leipzig 1924, S. 31. Herbert Eimert, *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Wiesbaden 1973, S. 57.



laufen, Inversionen, Spiegelformen und Transpositionen“<sup>44</sup> ist. Das, was Klein als ‚Mutterakkord‘ aus zwölf chromatischen Tönen bezeichnet, war im Grunde eine originelle vertikale Version seiner ‚Allintervallreihe‘. Die Allintervallreihe verwendete Klein in seinen Variationen für Klavier op. 14 (1924), später übernahm sie Berg in seinen Kompositionen *Schließe mir die Augen beide* (1925) und *Lyrische Suite*.<sup>45</sup>

Die Frage, ob die von Čiurlionis verwendeten Reihen (Mikroserien) und besonders deren Transpositionsprinzip einen konkreten Einfluss auf die Prozesse des europäischen Modernismus im 20. Jahrhundert ausgeübt haben, muss leider mit Nein beantwortet werden. Seine konstruktivistischen Versuche fielen in die Etappe des frühen europäischen Modernismus (1890–1914), die Taruskin als „Intensivierung radikaler Absichten oder von Traditionsüberresten“ beschreibt, oder als Modernismus, der als ‚Maximalismus‘ bezeichnet werden kann – radikale Intensivierung oder Maximalisierung der Strömung von Richard Wagner (steigende Manövrierfähigkeit der ‚tonalen Navigation‘) oder Johannes Brahms (Motivanreicherung) u. ä.<sup>46</sup> Das charakterisierte die Modernisierungsprozesse der Musik Westeuropas, war jedoch nur schwer anwendbar auf den unterschiedlichen kulturellen Reifezustand der litauischen Musik, der zu dieser Zeit gerade seine ersten musikalischen Äußerungen suchte, und in den Werken vieler litauischer Komponisten, mit Ausnahme von Čiurlionis, äußerte sich der erwähnte Maximalismus vorerst in den Absichten der Komponisten selbst. Das wirkliche Schaffen von Musik, die Situation seiner Darstellung in Litauen am Anfang des 20. Jahrhunderts wurde von Čiurlionis selbst so beschrieben: „Die litauische Musik hat die Zukunft gegen sich, aber heute gibt es sie noch gar nicht. Wir sind weit von allen zurückgeblieben. Man kennt die Musik der Tiroler, Zigeuner, Türken, Araber und Ukrainer, aber von der Musik der Litauer hat noch kein Franzose oder Engländer je geträumt.“<sup>47</sup> (Čiurlionis). Verantwortlich dafür, dass die Werke von Čiurlionis in Wirklichkeit nicht teil an diesen Prozessen hatten, war nicht nur ihre unerfüllte

<sup>44</sup>Kleins Brief an Berg vom 12. März 1925. Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB). Musiksammlung, F 21 Berg 935/66, fols. 5–6. Siehe auch: Arved Ashby, „Of ‚Modell-Typen‘ and ‚Reihenformen‘: Berg, Schoenberg, F. H. Klein, and the Concept of Row Derivation“, in: *Journal of the American Musicological Society*, Bd. 48, Nr. 1 (Frühling 1995), S. 73.

<sup>45</sup>Ebd., S. 75–76.

<sup>46</sup>Taruskin (wie Anm. 4), S. 46.

<sup>47</sup>Čiurlionis, *Apie muziką* (wie Anm. 10), S. 295.

Konzertdarbietung, sondern auch der notografische und textologische Zustand vieler seiner Werke – wie bereits erwähnt, handelt es sich in der Mehrzahl um Skizzen und Manuskripte. Das Thema der Variation *Besacas* als op. 18 (Thema „B E Es A C A Es“ und drei Variationen) erschien zunächst in Jadvyga Čiurlionytės Ausgabe (JČ 1957), später folgten die Ausgaben unter der Redaktion von Landsbergis, mit der vierten Variation zum Abschluss (VL 1975, 1980); die erste Aufführung von Landsbergis fand 1965 in Vilnius statt. Wenn man auf die Entwicklung der litauischen Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts und die Erscheinungen des Modernismus in ihr zurückblickt, wird man feststellen, dass nach Čiurlionis' Tod (1911) der Modernisierungsprozess der litauischen Musik, unter weiterem Vorherrschen romantischer Inspirationen, akademischer kompositorischer Konventionen und traditionalistischen Schöpferturns bis zum Ende der 1930er Jahre unterbrochen war.

Wenn wir die Frage stellen, ob litauische Künstler an den Prozessen des Weltmodernismus mitgewirkt haben, dann fällt die Antwort nicht so pessimistisch aus. Die Thesen kämen aus dem Kunstbereich der USA vom Anfang der 1970er Jahre, wo sich zu einer bestimmten Zeit die für litauische Künstler wichtigsten Ereignisse konzentrierten. Konzeptuelle Szenarien für die Entfaltung des Avantgarde-Dadaismus bot die *Fluxus*-Bewegung, die sich besonders aktiv in den 1960er und 1970er Jahren in England, Dänemark, Frankreich, Deutschland, Schweden und den USA hervortat. Die Bewegung *Fluxus* (lat. *flūxus* – Fluss, Strömung, Strom)<sup>48</sup> wurde 1961/1962 vom sogenannten ‚Mister Fluxus‘ – dem Sekretär, Chronisten, einem der Ideologen der Bewegung – Jurgis Mačiūnas (George Maciunas 1931–1978) gegründet. In seiner Kindheit mochte er es, auf den Straßen von Kaunas und Palanga mit einem Spielzeuggewehr über der Schulter zu marschieren, unter Kindern der General zu sein, später vereinte er besonders eigensinnig eingestellte Künstler (La Monte Young, John Cage, Dick Higgins u. a.) „zur allgemeinen Front und Aktion“ (Mačiūnas) gegen akademische Kunstformen. Die Radikalität der Ideen von *Fluxus* wurde durch die Persönlichkeitsstruktur von Mačiūnas selbst beeinflusst – „ein Clown und gleichsam ein Trickmensch *par excellence* war er zur selben Zeit ein mordender Revo-

<sup>48</sup>Nach Kazimieras Kuzavinis, Wörterbuch *Latein – Litauisch*, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla 1996, S. 336.

lutionär“.<sup>49</sup> Sein Schaffen beim Herausgeben des gleichnamigen Journals *Fluxus*, beim Sammeln von Dokumenten der *Fluxus Yearbox* und vor allem bei der Organisierung politischer Aktionen, anarchistischer Demarche sowie Festspielen mit den seltsamsten experimentellen Kunsthybriden und spontaner schockierender Ausdrucksform der Kunst steckte er klare radikale Strategien der Kunst des 20. Jahrhunderts ab. Das von diesem „schwer begreifbaren Genie“ (Emmett Williams) ins Leben gerufene Schaffenswerk charakterisierte Mačiūnas selbst in einem Brief an Vytautas Landsbergis als „Volkskunst [...], solch eine Kunst können alle schaffen und verstehen, [...] sie ist gemacht für alle“ (Mačiūnas).<sup>50</sup> Im avantgardistischen Kunsthimmel stellt Emmett Williams die Figur von Mačiūnas neben die von Tristan Tzara, André Breton, Marcel Duchamp und John Cage.<sup>51</sup>

Es ist recht symptomatisch, dass der zur Zeit des Zweiten Weltkriegs meist in die USA emigrierte litauische musikalische Modernismus zusammen mit der athematischen Musik von Jeronimas Kačinskas, der Atonalität von Vytautas Bacevičius, der Idee von der kosmischen Musik und jüngeren Komponisten (Vladas Jakubėnas, Kazimieras Viktoras Banaitis, Julius Gaidelis) die Vision der zeitgenössischen Musik in der Emigration verbreiteten. Der Fakt der Erschließung der 12-Ton-Technik, die zu einem Aushängeschild für Schönbergs Schule geworden ist, wird in der litauischen Musik mit dem zweiten Teil des Konzerts für Klarinette und Orchester (1959) von Benjaminas Gorbulskis in Verbindung gebracht, jedoch wird als erste reife Komposition eines litauischen Komponisten in Dodekaphonie der 1961 in Boston geschaffene viersätzigige Monozyklus Trio für Violine, Klarinette und Fagott (mit den Sätzen *Lento. Allegro. Lento. Allegro*) von Julius Gaidelis angesehen. In seiner Partitur hat der Komponist selbst in Handschrift die Zwölftonserie, sowie die Anmerkung „Technik von A. Schönbergs 12-Stufensystem“ notiert. Und tatsächlich komponierte Gaidelis dieses Trio unter Einhaltung der Regeln der Dodekaphonie.

Zur gleichen Zeit, während der sogenannten ‚Tauwetterperiode‘ (1953–1964, als Nikita S. Chruschtschow [Hrušov] an der Macht war), erreichten die Schilderungen der von der Schönberg-Schule entwickelten Technologien

<sup>49</sup>Emmett Williams and Ann Noel (Ed.), *Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas*, London: Thames and Hudson 1997, S. 8.

<sup>50</sup>Briefe von Jurgis Mačiūnas an Vytautas Landsbergis, in: *Jauna muzika* [Junge Musik], Ausgabe junger Komponisten und Musikologen, Druskininkai: Lietuvos KS 1989, S. 113.

<sup>51</sup>Williams (wie Anm. 48), S. 9.

Litauen auf unterschiedlichen Wegen. Es waren die Arbeiten von Bogusław Schaeffer (*Nowa muzyka: problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, Kraków 1958); Ernst Křenek (*Über neue Musik: sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen Grundlagen*, Wien 1937 und *New Developments in the Twelve-tone Technique*, 1943) sowie George Perle (*Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*, 1962). Beispielsweise wurden drei mit Rotoprint kopierte Exemplare von Křeneks *Zwölfton-Kontrapunkt-Studien* (1952) durch Vytautas Barkauskas aus Tallinn nach Litauen gebracht, mit Hilfe von Arvo Pärt, der die Kopie des Buches eigenhändig und heimlich aus Schweden mitbrachte. Osvaldas Balakauskas studierte die Dodekaphonie aus dem Werk *Klasycy dodekafonii* (Kraków 1961–1964), welches ihm ein Freund aus Polen schickte. In der Mitte der 1970er Jahre erschien die Dodekaphonie auch in Partituren der in Litauen komponierten Werke – in Eduardas Balsys' Werken *Dramatinės freskos* [Dramatische Fresken] (1965), *Nelieskite mėlyno gaublio* [Hände weg vom blauen Globus] (1969), später in der Oper *Kelionė į Tilžę* [Reise nach Tilsit] (1980), in Vytautas Laurušas' *Nakties balsai* [Stimmen der Nacht] (1969), Violinsonate (1977), Streichquartett Nr. 1 (1979), Kantate *Liepsnojanti naktis* [Flammende Nacht] (1985), in Vytautas Barkauskas' *Poezija* [Poesie] (1964), *Intymi kompozicija* [Intime Komposition] (1968), *Pro Memoria* (1970), Sinfonie Nr. 2 (1971), *Penki Vytuko paveikslėliai* [Fünf Bilder von Vytukas] für Klavier (1971), Episoden in Bronius Kutavičius' Oper *Kaulo senis ant geležinio kalno* [Der Knochengreis auf dem Eisenberg] (1976), Feliksas Bajoras' Variationen für Kontrabass und Streichquartett (1968), *Missa in musica* (1992–1993), *Exodus I* (1991–1994) u. a.

Betrachtungen zur Handhabungsweise mehrparametrischer Töne finden sich bekanntlich schon im Jahr 1914, vor dem Hintergrund der Entstehung der Dodekaphonie. Die Etüde Nr. 2 von Nikolaj A. Roslavec (Serienhaftigkeit von Tonhöhen und Rhythmen); Efrey Golysheffs Streichertrio *Zwölfton-Dauer-Musik* von 1914 (Tonhöhen-, Dauern- und Dynamikreihen); in Fritz Heinrich Kleins *Die Maschine* (1921) erklang nicht nur der ‚Mutterakkord‘, eine Serie von 12 Tonhöhen/Intervallen, sondern auch von Rhythmen; danach folgten Anton Weberns Kammer-sinfonie op. 21 (1928), Konzert für neun Instrumente, op. 24 (1934), Variationen op. 27 (1936), Variationen für Orchester op. 30 (1940) u. a. In den 1980er Jahren wurden in Litauen Werke des frei aufgefassten Serialismus veröffentlicht, beispielsweise wurden Tonhöhen- und Dauern-Parameter strenger kontrolliert – so im Quintett

*Praeities laikrodžiai* [Uhren der Vergangenheit] I (1977) von Kutavičius. In freier ‚dadaistischer‘ fünfparametrischer Serialisierung, vermischt mit minimalistischer Repetition, wurde das *Dada concerto* (1982) von Osvaldas Balakauskas u. a. komponiert.

Die Implikation und Institutionalisierung der Dodekaphonie hatte in Litauen einen recht bunten kompositionellen und komplizierten psychologischen, ideologischen Hintergrund. Man muss eingestehen, dass im Sowjet-Litauen der 1970er Jahre die Technik der Dodekaphonie von den Komponisten ziemlich euphorisch begriffen wurde – als progressives, westliches Kompositionssystem, welches ein Heraustreten aus verschiedenen Formen der Tonalität, traditionellen Formen und der bevormundenden Ideologie des vereinfachten sozialistischen Realismus ermöglichte. Schönbergs Technik war in Litauen begehrt als Reinheit des Denkens, Erschließung der Algorithmen kompositorischer ‚Ordnung‘, Stimulierung des Denkens über Komposition; auch wenn der Formalismus von negativen Konnotationen umhüllt war, so assoziierte man ihn dennoch in eigentümlicher Weise mit der geheimen Resistenz gegen Sozialismus und Okkupation. Im Bewusstsein der litauischen Musikkultur reizte die Wunde der durch Krieg und Okkupation nicht zustande gekommenen Modernisierung der litauischen Musik, die in der Vorkriegszeit so aktiv war, stark. In den 1940er Jahren kam es zu einigen Erscheinungen, welche die Prozesse des europäischen Modernismus synchronisierten – die mikrotonale Musik und Athematisierung von Kačinskas, die bruitistische, atonale Musik von Bacevičius. Sie brannten sich im Bewusstsein der litauischen Musik und gedruckten Texten ein (Kritik von Vladas Jakubėnas).

Ein gewisser euphorischer Hintergrund des Einzugs der Dodekaphonie in litauische Partituren wurde eigentümlich von der Realität der Okkupation und des ‚eisernen Vorhangs‘ beeinflusst. Einerseits waren, aufgrund der Zensur und der Blockierung jeglicher westlicher Information, die Partituren der mit dieser Technik und ihren avantgardistischen Modifizierungen komponierten Spätwerke von Igor Strawinsky, der mittleren Werke von Olivier Messiaen, sowie der früheren Werke von Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, George Rochberg, Karel Goeyvaerts, Luigi Nono, Hans Werner Henze, Brian Ferneyhough in Litauen nicht bekannt. Andererseits verbreitete sich in Litauen aus den gleichen Gründen nicht die in Europa umgehende Demaskierung der seriellen Technik als mechanisches, anorganisches und unkommunikatives System, mit dem „man sich ein Gefängnis schaffen will“ – so die Schlussfolgerung von György Ligeti nach der Analyse von Boulez’

*Structures Ia* (György Ligeti, „Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der *Structure 1a*“, in: *Die Reihe* 4: „Junge Komponisten“, S. 38–63, hier: S. 38). Die Untersuchungen von Linguisten waren unerreichbar – die den Serialismus diskreditierenden Arbeiten, die sich auf Kommunikationsmodelle von Sprachsystemen stützten, begannen mit der Behauptung von Claude Lévi-Strauss, serielle Musik sei unkommunikativ, was mit einem Mangel an hierarchischen Beziehungen schon auf der ersten Artikulationsebene begründet wurde. Diese Behauptung wurde in den Arbeiten von Nicolas Ruwet, Leonard B. Meyer und Fred Lerdahl<sup>52</sup> weiterentwickelt, später erschien Boulez' *Le marteau sans maître* – als kognitive Interpretation des in Multiplikationstechnik konstruiertes und perzeptuelle Grundlagen zerstörendes Opus in den Arbeiten von Stephen Heinemann und Ulrich Mosch.

Welches sind die wichtigsten Eigenarten serieller und serialistischer litauischer Kompositionen der 1970er–80er Jahre? Ihre Haupteigenschaft ist der Verzicht auf reine Paradigmen der Technologie des Serialismus, genauer: ihre Abwesenheit. In den erwähnten litauischen Opera wurden die Serien auf ‚ursprüngliche Weise‘ organisiert – die Forderung nach 12 sich nicht wiederholenden chromatischen Tönen wurde erfüllt, jedoch wurden, mit Ausnahme der Werke von Osvaldas Balakauskas, praktisch keine zusätzlichen konstruktiven Programme, wie die Organisierung komplizierterer Segmente (z. B. Serie von Eduardas Balsys), herangezogen. Nach der Aufstellung einer 12-Ton-Serie (nicht selten recht diatonisch, hin und wieder unvollständig) verlief ihre weitere Entwicklung meist freier, wobei die Vorschriften zur Tonreihenfolge, reine Permutationen, Transpositionen und andere Bedingungen für technologische Prozeduren nicht eingehalten wurden und man leicht in Richtung der atonalen Technik abdriftete. Als sich, andererseits, Collagen und Minimalismus verbreiteten, verwendeten litauische Komponisten, die sich schon in den 1970er Jahren mit der polnischen Sonoristik und Aleatorik vertraut gemacht hatten, meistens mit Aleatorik,

<sup>52</sup>Nicolas Ruwet, „Contradictions du langage sériel“, in: *Revue Belge de Musicologie* 13 (1959), S. 83–97; Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago and London: University of Chicago Press 1967; Fred Lerdahl, „Cognitive Constraints on Compositional Systems“, in: *Generative Processes in Music*, ed. by John Sloboda, Oxford: Oxford University Press 1988; Stephen Heinemann, „Pitch-Class Set Multiplication in Theory and Practice“, in: *Music Theory Spectrum* 20, Nr. 1, 1998, S. 72–96; Ulrich Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik: Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' „Le Marteau sans maître“*, Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004.

Sonoristik, Pointillistik und Repetition gemischte Verbindungen der Dodekaphonie. Die in den 1980er Jahren entstehenden autorisierten Kompositionssysteme und Theorien stützten sich auf mehrere Grundlagen, jedoch war der Vorrang der Modalität besonders aktiv – Julius Juzeliūnas' System von Stütztönen stand im Zusammenhang mit der Dodekaphonie, die ‚Dodekatonik‘ von Balakauskas war, ähnlich wie das System von Křenek, serieller und modaler Art.

Ähnlich wie viele Analytiker, die das Schaffen von Vertretern der Neuen Wiener Schule untersucht haben – George Perle, Ernst Křenek, Howard Hanson, Antol Vieru u. a. –, schuf Balakauskas sein Kompositionssystem nebst Theorie (1997 in Polen veröffentlicht).<sup>53</sup> Die Bezeichnung der Theorie als ‚Dodekatonik‘ unterstreicht das, was Perle und später Křenek aus der von Schönberg selbst in der 3. Ausgabe der *Harmonielehre* angeführten Charakterisierung der Dodekaphonie als „Tonalität einer Zwölftonreihe“ (*Harmonielehre*, Wien 1922, S. 488) weiterentwickeln – die Mittel für eine der Tonalität ähnlichen Komposition mit zwölf nur untereinander verbundenen Tönen (Schönbergs Formulierung). Schönbergs Schüler Hanns Eisler nannte die Klaviersuite op. 25 seines Lehrers als „sogar von neuer Tonalität – wie kann man eine ‚Komposition mit 12 Tönen‘ charakterisieren“. <sup>54</sup> Die in der Bezeichnung von Balakauskas' System vorkommende lateinisch/griechische Wurzel für ‚zwölf‘ (*dodeca*) fand noch 1911 Anwendung als *sistema dodecafonico*, *accordo dodecafonico*, *scala dodecafonico (cromatica)* in den Arbeiten von Domenico Alaleona („I moderni orizzonti della tecnica musica“, in: *Rivista musicale italiana* 18 (1911), S. 397).<sup>55</sup> Obwohl in der Systembezeichnung die Thesen ‚zwölf‘ und ‚-tonik‘ für das Tonalitätszentrum aufeinandertreffen, so behandelt Balakauskas die chromatische Zwölftönigkeit nicht tonal, sondern seriell, modal und diatonisch. Balakauskas' persönliche Theorie eines Kompositionssystems umfasst bei-

<sup>53</sup> *W kregu muzyki litewskiej* [Im Kreis der litauischen Musik], Kraków: Academia muzyczna w Krakowie 1997.

<sup>54</sup> Hanns Eisler, „Arnold Schönberg. Der musikalische Reaktionär“, in: *Musikblätter des Anbruchs* 6 (1924), S. 313.

<sup>55</sup> Michael Beiche, „Zwölftonmusik“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bd. 6: Si–Z, hrsg. von Albrecht Rietmüller, Stuttgart: Franz Stein Verlag, S. 2. Ebenfalls: Martina Homma, „Domenico Alaleonas accordo dodecafonico (1911) und sein ungelöstes Problem. Musiktheoretische Überlegungen über frühe Zwölftonakkorde“, in: *Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000*. Festschrift für Dietrich Kämper zum 65. Geburtstag, hrsg. von Norbert Bolin, Christoph von Blumröder und Imke Misch, Köln: Verlag Dohr 2001, S. 101–110.

de sein künstlerisches Schaffen beherrschende Techniken – die Wechselwirkung von Seriellem und Modalem, also ein Gegensatz zur Dodekaphonie, wird zu einer Fortsetzung revisionistischer Ideen.

Das konzeptionelle Reglement von Balakauskas' System der ‚Dodekatonik‘ stützt sich auf dem Grundsatz der Quintessenz von Pythagoras; darum nehmen auch Quinten (2:3) eine zentrale Stelle im System ein – sie stellen das Verhältnis des minimalen harmonischen Gegensatzes dar. Die Quinte bildet eine vollständige harmonische Projektion aus zwölf Quinten (Quintenprogressionsprinzip, PQ), der Abstand der Quinte (sq) kommt dem Maß und der Einheit der harmonischen Verwandtschaft sowie der Intensität des gesamten Systems gleich. Weiterhin folgen sich quasi selbst bildende logische Konsequenzen – Zusammenklangs-Genesen, eine Trennung systemischer und asystemischer (chromatischer) Zusammenklänge, Untersuchungen der harmonischen Intensität der Zusammenklänge, die Beratung zu Fragen bezüglich ihrer Funktionalität sowie der Dynamik ihrer harmonischen Beziehungen u. a. Viele Aspekte von Balakauskas' System wurden in den Arbeiten von Danuta Mirka (2000), Rimantas Janeliauskas (2001) und Audronė Jurkėnaitė (2004) untersucht. Da in diesem Artikel die Verbindungen der litauischen Musik mit den kompositorischen Thesen der Neuen Wiener Schule im Vordergrund stehen, betrachten wir die Diskussion über Schönberg und Balakauskas anhand der in Balakauskas' System formulierten sogenannten universellen, ‚magischen‘ symmetrischen tonverwandten Reihe, die auf der Grundlage des fundamentalen Quintenprogressionsprinzips<sup>56</sup> (PQ) modelliert wurde. Das melodisch entfaltete Modell der vollkom-

<sup>56</sup>Übrigens ist das Argument der Quinte in Musiksystemen schon seit Pythagoras bekannt. Später stellte sich in Temperierungen und Harmonien das Obertonfolgeprinzip ein, das Quintprinzip fand im 20. Jahrhundert seinen Weg zurück in die theoretischen Modelle der Lautsysteme. Die sich von einem Zentrum aus symmetrisch verbreitenden Quintzyklen sind charakteristisch für die Gesamtheit der drei Systeme von François Auguste Gevaerts *Traité d'harmonie théorique et pratique* (1905–1907) – die Prodiatonik (Pentatonik) mit reiner Diatonik, das vollständige chromatische System und das ultrachromatische System. Das theoretische System von Georgij Lvovič Katuar (Catoire), veröffentlicht in Теоретический курс гармонии [Theoretischer Kurs der Harmonie] (1924, Bd. 1, 1925, Bd. 2), bezieht sich konsequent auf Gevaerts Ideen und Begriffe, wobei einige Merkmale von Hugo Riemanns funktionaler Theorie eingeführt werden. Das Argument der Quinte ist auch im Systemaufbau von Aleksej Stepanovič Ogoľovec offensichtlich (Специфика выразительных средств музыки [Die Spezifik der Ausdrucksmöglichkeiten der Musik], 1969), wo er ein System aus 12 Tönen / Stufen als diatonisch, alle heptatonischen 7-stufigen Harmonien verbindend auffasste und ihre ‚Verdunkelung‘ und ‚Aufhellung‘ feststellte.



menen Reihe  $R_7$  liefert die komplexeste und gleichzeitig auch am besten theoretisch motivierte, von einem litauischen Komponisten aufgestellte Serie. Sie wird durch Quintenprojektion generiert, stützt sich streng auf Diatonik (Umsetzung der Idee von der ‚Dodekatonik‘), sie besitzt die Form eines Palindroms, denn ihr  $O = R$ ,<sup>57</sup> die zweite Hälfte der Reihe (Töne 7–12) ist ein Rücklauf der ersten Hälfte (Töne 1–6). Die formale Konstruktion der Reihe wird durch zweimaligen Tritonus gebildet – der eine im Zentrum der Reihe (zwischen den Tönen 6–7), der andere setzt sich aus dem letzten und dem ersten Ton zusammen (Töne 12–1), was ein Merkmal für eine besonders rationale Bildung der prä-kompositionellen Reihe ist:

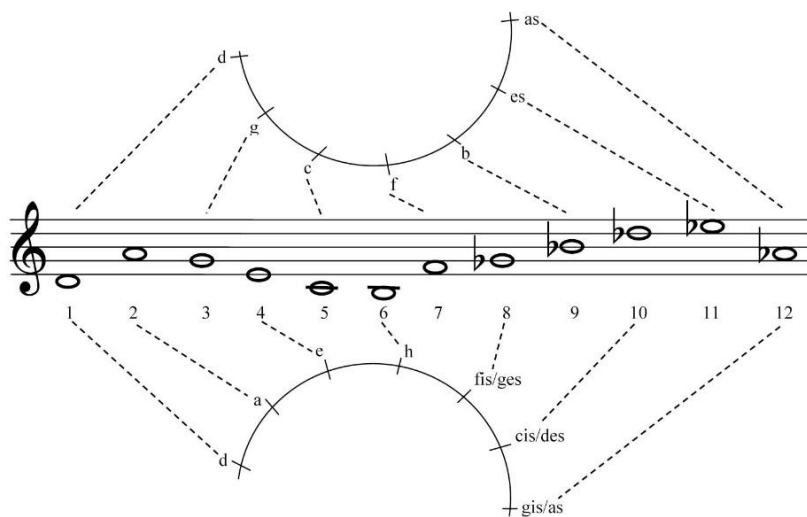
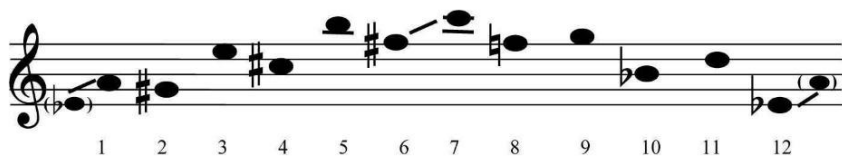


Abbildung 5: Symmetrische Tonverwandtschaftsreihe von Osvaldas Balakauskas  
(Autorin der Abbildung: d. Verf.)

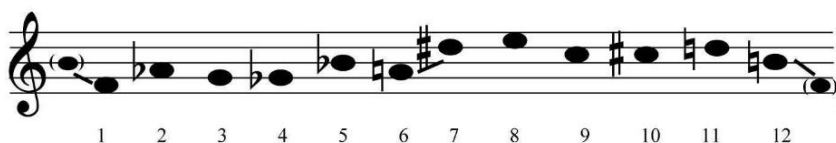
Indem wir die Tritonus-Qualitäten der Serienachsen hervorheben, weisen wir darauf hin, dass die Konstruktionsgleichheit offensichtlich ist – die Ach-

<sup>57</sup>Hanns Jelinek, „Die krebgleichen Allintervallreihe“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 18 (1961), S. 115–125.

se von Tritonus 6–7 und 12–1 sind kennzeichnend für Krebs- und Palindrom-Serien in Weberns Sinfonie op. 21, Bernd Alois Zimmermanns Oper *Soldaten*,<sup>58</sup> mit denen man die ‚symmetrische Tonverwandtschaftsreihe‘ vergleichen kann. Die Tritonusbeziehungen beider Achsen sind auch charakteristisch für Fritz Heinrich Kleins ‚Allintervallreihe‘, sowie auch für die asymmetrische, progressiv wachsende Allintervallreihe in Luigi Nonos *Il canto sospeso*, die Reihe von Milton Babbitts *Three compositions for piano* Nr. 1 (1947) u. a., in die sich aus der Sicht der Konstruktionseigenschaften Osvaldas Balakauskas’ symmetrische Tonverwandtschaftsreihe (seine erste Serie) einfügen würde:

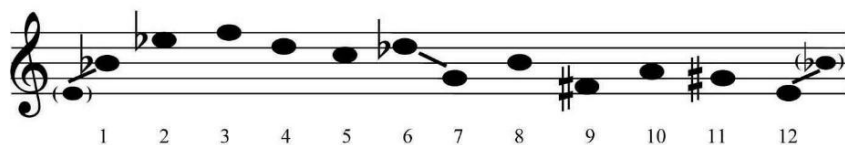


F. H. Klein, Variationen für Klavier, op. 14 (1924). Allintervallreihe



A. Webern, Symphonie, op. 21 (1928). Palindromische Reihe

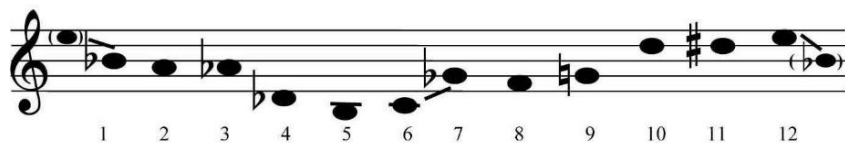
<sup>58</sup> Bernd Alois Zimmermann unterscheidet sich mit raffinierten Serien seiner Opera, die symmetrisch sind (*Die Soldaten*, 1957–1965, Sonate für Violoncello, 1960, *Antiphonen*, 1961–1962, Konzert für Violoncello *Pas de trois*, 1965–1966, *Die Befristeten*, 1967, *Intercomunicazione*, 1967) bzw. symmetrisch sind und zugleich aus allen Intervallen bestehen (*Die Soldaten*, *Dialoge*, 1960–1965, *Présence*, 1961, *Monologe*, 1964, *Requiem*, 1967–1969, *Ekklesiastische Aktion*, 1970, *Tempus loquedi*, 1963, 1965–1968). Die Töne 1–12 und 6–7 all dieser Serien sind Tritonus. Zimmermann hat ebenfalls eine Reihe erstellt, die einen sechsfachen Tritonus besitzt und zugleich eine Allintervallreihe ist (*Requiem*) und eine asystemische und asymmetrische Serie (*Die Soldaten*, Tratto I, 1966, Tratto II, 1970). Mehr dazu siehe: Oliver Korte, „Zu Bernd Alois Zimmermanns später Reihentechnik“, in: *Musiktheorie*, 15 (2000), H. 1, S. 19–40.



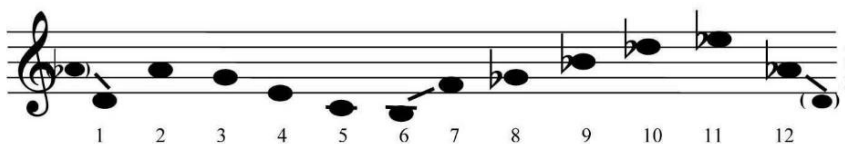
M. Babbitt, Three compositions for piano No. 1 (1947).



L. Nono, Il canto sospeso (1956). Allintervallreihe



A. B. Zimmermann, Die Soldaten (1956). Nocturne No. 2. Die Reihe Ton – Halbton



O. Balakauskas, Zweite Symphonie (1979). Die universale Reihe

Abbildung 6: Reihen mit die Achse des Tritonus 6–7 und 12–1.

Kann ein individuelles kompositorisch-theoretisches System völlig originell sein, lässt sich darauf, ähnlich wie auf jedes intellektuelle Produkt oder jeden künstlerischen Text, Intertextualität – die Charakteristik eines ‚Netzes von Texten‘ oder ‚fremder Stimmen‘ (Begriffe bei Roland Barthes) – anwenden? Wer am Ende des 20. Jahrhunderts sein eigenes Kompositions-

system schaffen will, kommt nicht herum um viele gemeinsame Ideen, um deren fehlerhaftes Lesen (*misreading*), fehlerhaftes Verständnis und die Mechanismen des kreativen Missverständnisses (*creative misprision*) (Begriffe aus Harold Blooms Theorie der ‚Einfluss-Angst‘ (*The Anxiety of influence*, New York 1973). Auf der Grundlage von Balakauskas’ Kompositionssystem kann man versuchen, die Resonanz der Verbreitung konzeptueller Ideen der Neuen Wiener Schule aufzudecken. Balakauskas selbst erklärt das Entstehen seiner Serie als Ergebnis der Analyse von Paul Hindemiths 1. Reihe und Polemik, die Schlussfolgerungen des Vergleichs wurden bereits dargestellt.<sup>59</sup> Er verwies auch auf eine bestimmte Wirkung von Howard Hansons Theorie *Harmonic Materials of Modern Music*, Irvington 1960), die sich auf das Quintenprinzip stützte.<sup>60</sup> Man kommt jedoch nicht umhin zu bemerken, dass die analogische Serie ab dem C-Ton im Wesentlichen von George Perle, dem Erforscher des künstlerischen Schaffens der Schönberg-Schule, besonders der Werke Alban Bergs, geformt wurde. Perle entwickelte schon in den 1940er Jahren, und ab 1940 in Zusammenarbeit mit Ernst Křenek, die Idee der 12-tönigen Tonation, und auf dieser bauten sie ihre Systeme auf.<sup>61</sup> Perles zyklische Reihe (*cyclic set*) war ebenfalls auf Grundlage einer Folge aus reinen Quinten modelliert, und ihre Anwendung hegte eine gewisse Idee der Tonhöhenhierarchie. Sein System vereinte sowohl die Gesamtheit der zwölf chromatischen Töne wie auch die Modalität als Prinzip, jedoch transformierte das zwölftönige Modalsystem (*twelve-tone modal system*), nach Perles Verständnis, zur zwölftönigen Tonalität (*twelve-tone tonality*). Das bedeutete, dass manchen Intervallen und Akkorden die Funktion des Zentrums (Tonika) zugewiesen wurde, und mit ihrer Hilfe konnte man auf eigene Art modulieren – Zentren verändern, und somit teilweise den gesamten harmonischen Prozess steuern. Übrigens kritisierten Perle und auch Balakauskas die Schönberg’sche Dodekaphonie, eben genau wegen der durch sie verursachten Unordnung auf dem Gebiet der harmonischen Logik („das Chaos, welches Schönbergs Regeln hervorbringt, stellt

<sup>59</sup>Mehr dazu siehe: Gražina Daunoravičienė, „Kompozicinės technikos algoritmai: Antrą simfoniją ir „Dada koncerto““ [Kompositionstechnische Algorithmen: die Zweite Sinfonie und das „Dada concerto“], in: *Osvaldas Balakauskas: muzika ir mintys* [O. B. Musik und Gedanken], hrsg. von Rūta Gaidamavičiūtė, Vilnius: Baltos lankos 2000, S. 88–89.

<sup>60</sup>Osvaldas Balakauskas, „Dodekatonika“, in: Ebd., S. 169.

<sup>61</sup>Richard S. Hill, „Schoenberg’s Tone – Rows and the Tonal System of the Future“, in: *The Musical Quarterly* 22 (1936), S. 14–37.

mich nicht zufrieden“ – Balakauskas).<sup>62</sup> Perle exponierte seine zyklische Reihe in zwei Grundformen – im Original und in der Inversion:

Osvaldas Balakauskas, Die universale Reihe  
George Perle, Die Reihen (P, I)

Abbildung 7: Universale Reihe oder Symmetrische Tonverwandtschaftsreihe von Osvaldas Balakauskas nach George Perle.

Die Absichten von Balakauskas ähneln ebenfalls einigen theoretischen Konturen von Ernst Křenek's zwölftönigem Modalsystem (*Twelve-tone modal system*).<sup>63</sup> Křenek's System aus zwölf chromatischen Halbtönen wurde, ähnlich wie die Trope von Josef Matthias Hauer, aus zwei symmetrischen komplementären Hexachorden modelliert, und zwar so, dass sie als modale Tonreihen mit modalen oder sogar tonalen Zentren funktionieren können. Ernst Křenek selbst begann in seinen Werken die Dodekaphonie schon am Ende der 1940er Jahre zu deformieren – seine in Zwölftontechnik komponierten „Zwölf kleine Stücke für Klavier“ (op. 83, 1938) stützten sich auf

<sup>62</sup>Zitiert aus einem persönlichen Gespräch der Autorin mit Osvaldas Balakauskas am 14. Dezember 2007.

<sup>63</sup>Ernst Křenek. „Extents and Limits of serial techniques“, in: *The Musical Quarterly*, Bd. 46, Nr. 2, Special issue: *Problems of Modern Music*, The Princeton Seminar in Advanced Music Studies, 1960, April, S. 210–262. [www.jstor.org/stable/740365](http://www.jstor.org/stable/740365).

eine gemeinsame Serie, aber schon in Stück Nr. 7 wird das Prinzip der Nicht-Wiederholung der Töne außer Kraft gesetzt – die Töne kehren wieder, obwohl noch nicht alle zwölf Töne erklingen sind. In *Lamentatio Jeremiae prophetae* (1941–42) synthetisiert Křenek das Zwölftonsystem mit Merkmalen eines modalen Kontrapunkts aus dem 16. Jahrhundert, und je weiter, desto mehr entfernt er sich von den reinen Formen der Dodekaphonie. So hören im Grunde sowohl Perles, als auch Křeneks und Balakauskas' Systeme auf, in der Schönberg'schen Form zu funktionieren – als Systeme der 12-tönigen Technik und mit der Möglichkeit, sie sowohl modal, als auch tonal aufzufassen, dodekaphonisch oder frei atonal. In diesem Fall stoßen wir im Wesentlichen auf neue individuelle kompositorische Untersuchungen der Strukturierungsmöglichkeiten der zwölf chromatischen Töne.

Um die komparativistische Richtung dieser Arbeit beizubehalten, charakterisieren wir, wegen der Offensichtlichkeit, die in der Umgebung der Neuen Wiener Schule (dazu zählen auch die Schüler der Schüler) gebildete, wohl komplexeste Serie, in deren Genese – ähnlich wie in Balakauskas' symmetrischer Tonverwandtschaftsreihe – das Quintenprinzip, ein zweimaliger achsenartiger Tritonus und die Möglichkeit zu latenter Tonalität/Modalität schlummert. Es handelt sich um die symmetrische ‚Allintervallreihe‘ von Bergs Schüler Fritz Heinrich Klein (1892–1977), die in seinen Variationen op. 14 (1924) zur Anwendung kam. Als er noch nicht wusste, dass Klein sie geschaffen hatte, wie auch die Serie in Bergs *Lyrischer Suite*, untersuchte sie George Perle und erkannte in ihrer Struktur eine konzeptuelle Basis, eine Urform – eine nach binärem Prinzip organisierte Konstruktion eines Zyklus aus reinen Quinten. Klein selbst nannte diese 12-tönige Serie „Modell, Typ II“, verwendete den Begriff der Reihe aber nicht. Ihre strukturellen Eigenarten analysierte Klein in seinen Briefen an Berg, in seinem Artikel „Die Grenze der Halbtonwelt“ (1925), sowie im Vorwort zu den *Variationen* op. 14 – „Analyse des ‚Modells – Typ II‘“ (Klein 1925; 1992), das elf Seiten umfasste. Anhand dieser Texte, welche die Konstruierung von Kleins Serie dokumentieren, und den schematischen Beispielen von Arvid Ashby<sup>64</sup> fassen wir Überlegungen zur Struktur von Kleins Serie zusammen (siehe in Abbildung 8 das ‚Klein-Modell‘):

---

<sup>64</sup> Ashby (wie Anm. 43), S. 75–86.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

es-fis-a-c  
Der verkleinerte Septakkord

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Abbildung 8: Fritz Heinrich Klein. Variationen für Klavier op. 14 (1924), das ‚Klein-Modell‘, nach Arvid Ashby 1995, S. 75–76 (analytische Zusammenfassung: d. Verf.).

- Eine Serie von 12 Tönen (Modell, Typ II) bringt 11 unterschiedliche Intervalle hervor – kleine Sekunde (a–gis), kleine Sexte (gis–e), kleine Terz (e–cis), große Septime (cis–h und d–es) usw. (der zwischen den Tönen 12–1 entstehende Tritonus dubliert den Tritonus der Töne 6–7);
- Jedes Intervall aus der 1. Hälfte der Serie besitzt eine Umkehrabbildung in der 2. Hälfte der Serie; z. B. die kleine Sekunde (Töne 1–2) spiegelt sich in der großen Septime (Töne 11–12) wider, die kleine Sexte (Töne 2–3) wird in der großen Terz (Töne 10–11) gespiegelt, usw.
- Bei der Betrachtung der Mittelachse wird offensichtlich, dass die Serie aus symmetrischen Paaren besteht, die einen sechsmaligen Tritonus enthalten (Tritonus zwischen den Tönen 6–7, 5–8, 4–9, 3–10, 2–11, 1–12);
- An den äußeren Eckpunkten der Serie (Töne 12–1) und im Zentrum (Töne 6–7) bilden sich Töne – jeweils ein Tritonus – die einen verkleinerten Septakkord ergeben; die verbleibenden Töne ergeben zwei Moll-Septakkorde;
- Das ‚clusterhafte‘ Tonmodell der Serie besteht aus zwei Sechsklängen (Undezimenakkorden), deren Tritonusverhältnis eine analoge Struktur besitzt;
- Beim ‚Clusterisieren‘ der Serientöne entstehen zwei durch einen Tritonus voneinander entfernte Tonreihen mit analoger Struktur, deren Charakter tonal ist;
- In der Genese der Serie schlummert das Prinzip eines Quinten-/ (Quarten)-Zyklus, was ersichtlich wird, wenn man die Serie in zwei Schichten aufteilt.

Der weitere Aufbau der symmetrischen Tonverwandtschaftsreihe in Osvaldas Balakauskas' Musik, die den Kompositionstext schon prolongiert (Begriff bei Heinrich Schenker), stützt sich sowohl auf einige Ideen von Webern wie auch auf die Erweiterung der eigenen Schaffensgrundsätze. Die Kompositionsmethode von Balakauskas kristallisierte sich unter dem Einfluss der Analyse des komplexen Klangs sowie der Homogenität der Makro- und Mikrostrukturen des Werks heraus. Diese Tendenzen der 1960er und 1970er Jahre entsprangen Schönbergs Behauptungen, dass erstens der Ton selbst viel mehr als nur ein blankes akustisches Phänomen<sup>65</sup> ist; und zwei-

<sup>65</sup>Die Autonomie des Klangs begriff Schönberg schon zu Anfang des 20. Jahrhunderts; sie wird in den Thesen seiner *Harmonielehre* (1911) hervorgehoben. Die Auffassung



tens, dass man sich anhand eines gehörten Taktes eines Musikstückes dessen Gesamtheit vorstellen kann, und die Bildung des gesamten anfänglichen Materialkomplexes (von Schönberg ‚Modell‘ genannt) oder der ‚Klanggestalt‘ (York Höller) wird durch die Prognose der strukturalistischen Möglichkeiten des Materials beeinflusst. Schönbergs Gedanken waren wie ein Ideenkeim des Strukturalismus, wobei die spätere Kompositionspraxis die Uridee seines ‚Modells‘ noch mehr verdeutlichte und unendliche Kompositionspotenz eröffnete. Als typisches Beispiel für Balakauskas’ künstlerisches Schaffen, welches die serielle Technik transformierte, geben wir seine Zweite Sinfonie an. Der Kompositionstext der Zweiten Sinfonie wird weiter von zwei wichtigen Prinzipien generiert:

- Die Reihe wird als ‚invariante Opusstruktur‘ aufgefasst. In ihr wird die Voraussetzung zur Generierung der Gesamtheit gesehen und die Offenbarung der sie melodisierenden Eigenschaften gesucht.
- Die ‚strukturellen Beziehungen‘ der Reihe werden konzeptualisiert, ihre Natur und Wichtigkeit wird im allgemeinen Zusammenhang der Kohärenz der Makro- und Mikrostrukturen des Opus interpretiert.

Schönbergs Hypothese, dass in der Musik vom Wechsel der Epochen und Stile unabhängige universelle Kompositionsschemata<sup>66</sup> mit Basisintegralität bestehen, versucht Balakauskas mit den in der Reihe vorkommenden programmierenden Grundprinzipien zu beweisen, betrachtet sie als Struktur, die kompositionelle Ideen exponiert. In ihrer Genese hält Balakauskas folgendes fest:

- Die Idee der *Z a h l e n* (*numerus*) und deren Konstruktivismus (Quinte – 2 : 3);

---

von der Komplexität des Klangs wurde in der Dissertation *Der Begriff der musikalischen Form* von Hermann Erpf, einem Schüler Hugo Riemanns, entwickelt. In ihr wurden dem Ton sogar sechs Tonqualitäten zuerkannt: Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke, Klangfarbe, die harmonische und die metrische Qualität. Vgl. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaften* 1914, Nr. 9, S. 359. Auf der Suche nach Analogien der für diese Zeit schon verloren gegangenen harmonischen Beziehungen der Musikklaute initiierte Schönberg die Entdeckung des der atonalen Musik adäquaten Organisationsprinzips der Töne. Gleichzeitig wurde mit der Bildung einer neuen Auffassung von Akzenten begonnen, nach den Voraussetzungen für die Organisation neuer Klangdauern u. a. gesucht.

<sup>66</sup> Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, ed. and partially translated by Dika Newlin, New York 1950, S. 50.

- Die Idee der *P r o g r e s s i o n* (Quinten);
- Die Idee der *S y m m e t r i e*, ausgedrückt in symmetrischer Anordnung der Serie, mit den Eigenschaften rückläufiger Reihen.

In der Reihe der Zweiten Sinfonie – sie wird für Balakauskas zu einem Projekt der ‚Vorformung‘ – verbreitet sich die gesammelte strukturelle Energie alsbald über die gesamte Makrokomposition. Wir werden kurz auf einzelne Teile der Sinfonie<sup>67</sup> eingehen.

Die Lautmasse des ersten Satzes – I *Moderato* – vibriert, steigt in einer Kurve mikrostruktureller Veränderungen. Die monodramaturgische Form im *crescendo* schafft Balakauskas mit der Technik seiner Zeitgenossen (Olivier Messiaen, Igor Strawinsky, Krzysztof Penderecki, Alfred Schnittke, Sofiâ Gubajdulina u. a.). Es ist wie ein koordiniertes Mikroostinato feiner Textelemente, eine Repetition, anders gesagt – Mikroostinato-Technik, die offenbar das Prinzip der Isoperiodik der Epoche von Guillaume de Machaut wiederholt und in Miniaturform realisiert. Aus dieser Zeit gelangten auch einige konstruktive technische Attribute der *Ars nova* in Balakauskas' Partitur – *talea* und *color, cantus firmus*. Es finden sich auch die in Machauts Balladen sehr gern verwendeten offenen und geschlossenen (*ouvert*, schwache, und *clos*, starke) Isokadenzen, die im 1. Satz von Balakauskas' Sinfonie größere Formblöcke gestalten (in der Abbildung 9, I *Moderato*, sind die Isokadenzen *ouvert* und *clos* durch weiße und schwarze rechteckige Symbole gekennzeichnet). Die Reihe funktioniert mit ihren segmentalen Formen, verändert sich langsam (eine Voraussetzung für konsonanten Klang) und in unterschiedlichem Tempo in verschiedenen Schichten der Partitur. Totale Linearität verstrickt sich hier mit dem Wiederkehren von Segmenten in minimalistischen Schleifen (*Loop*-Technik). Später bezeichnete Balakauskas diese Kompositionsmethode als Technik des ‚seriellen Minimalismus‘. Die analytischen Schlussfolgerungen über die Zweite Sinfonie von Osvaldas Balakauskas werden in einer bestimmten Darstellung vorgebracht. Beim Erstellen des Schemas der einzelnen Sätze der Sinfonie sollte die Widerspiegelung des Serienfunktionsprinzips, der strukturellen Eigenart jedes Satzes, der Anordnung der kleinen Formgebilde, der dynamischen Kurve, Einleitungen, Kadenzen und anderer kompositorischer Lösungen von Balakauskas

<sup>67</sup> Eine detaillierte Analyse der Zweiten Sinfonie von Osvaldas Balakauskas ist in der Monografie der Autorin veröffentlicht. Siehe: Gražina Daunoravičienė, *Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas* [Litauische musikalische Moderne. Erforschung, Identität], Vilnius: LMTA 2016, S. 160–174.

erreicht werden. Auf diese Weise wird in Abbildung 10 der erste Satz – I *Moderato* – vorgestellt.

Abbildung 9: Osvaldas Balakauskas, Zweite Sinfonie, I *Moderato*, Takte 34–39.<sup>68</sup>

<sup>68</sup> Beispiel aus: Osvaldas Balakauskas, *Symphony No. 2 for full symphony orchestra. The score*, Leningrad: Soviet composer the Leningrad branch 1984, S. 14f.

DIE ZWEITE SYMPHONIE VON OSVALDAS BALAKAUSKAS  
Moderato I

(1) (2) (3) (5) (8) (14)

(IZOKADENCIJOS)

CODA

Grazina Daunoravičienė

Abbildung 10: Osvaldas Balakauskas, Zweite Sinfonie, I *Moderato*, Serien (Autorin der Abbildung: d. Verf.)

Der zweite Satz der Sinfonie – II *Moderato* – schafft eine strenge Welt der Lyrik, eine Oase der Stille, voll von der Ruhe rational verteilter ‚lyrischer Geometrie‘ (Herbert Eimerts Begriff). Fast wie eine akustische Glasmalerei mit mehreren Timbres erstrahlt sie in den ineinanderfließenden Farben des Orchesters. Landsbergis verglich diesen Teil übrigens mit dem Malen eines „langen sanften Horizonts und kurzen scharfen Vertikalen“. <sup>69</sup> Die impressionistische Landschaft organisiert jedoch offensichtlich ein Gerüst in Konstruktionsserie. Das sind sich in Kreuzform überschneidende Achsen des vertikalen und horizontalen Abbildes vom gesamten Lautprozess: Das horizontale Gerüst stecken Progressionen im Bongo-Rhythmus (*talea*) ab, die vertikale Achse der Konstruktion wird durch das genaue Zentrum dieses Satzes materialisiert; das Zentrum befindet sich in Takt 56, ab welchem die gesamte Lautprozession in eine Krebsinversion umschlägt (siehe Abbildungen 5 und 11). Eine derartige Symmetrisierung der gesamten Sinfonie sah Balakauskas zweifellos in der Serie, denn die Serie wurde ebenfalls von zwei sich kreuzenden Achsen modelliert: Die Vertikale beeinflusst die symmetrische Anordnung der Töne, die Horizontale stellt die Achse der Quintprogression dar (generiert Töne). Trotzdem ist die wichtigste kompositorische Realie des II *Moderato* die *Chronos*-Dimension, wo *chroma* pulsiert – folkloristische Flecke, die sich um die ‚timbrisch‘ ‚nackten‘ Formen des Bongo-Rhythmus angeordnet haben.

Im Falle von Balakauskas' Sinfonie kann man das einzige Mal über eine weitere Fortsetzung (im Sinne György Ligetis, wie ich sagen würde) der Entwicklung der von Schönberg selbst geäußerten Idee der ‚Klangfarbenmelodie‘ sprechen, die er in seiner *Harmonielehre* (Wien 1911) im letzten Kapitel „Ästhetische Bewertung sechs- und mehrtöniger Klänge“ <sup>70</sup> erwähnte. Die pulsierende, sich bewegende ‚timbrische‘ Farbe ist, andererseits, ein

<sup>69</sup>Vytautas Landsbergis, „Die zweite Sinfonie von Osvaldas Balakauskas“, in: *Das Verlangen nach besserer Musik*, Vilnius: Vaga 1990, S. 433.

<sup>70</sup>Schönbergs eigene Versuche noch 1909 in seinem dritten akkordischen Stück *Farben* aus *Fünf Orchesterstücke* für großes Orchester, op. 16, Anton Weberns ‚timbrische‘ Symmetrien und die Übermalungen eines einzelnen ‚timbrischen‘ Tons (Klangfarbenmelodien) in *Fünf Stücke für Orchester*, op. 10 (1911, 1913). Als er die Idee der ‚Klangfarbenmusik‘ übernahm, löste Balakauskas sie als Idee von ‚Bewegungsfarben‘, wo er effektiv auf seiner orchestral micropolyphony Basis die Idee György Ligetis realisierte – bewegliche orchestrale Cluster, die Ligeti durch Änderung von Klangfarbe, Textur und Höhe (Harmonie) schuf (*Apparitions*, 1958–1959, *Atmosphères*, 1961, *Requiem*, 1963–1965, *Lux aeterna*, 1966). Wie auch das Klavier als farbertechnisch ‚neutral‘ betrachtet wird, so wird Balakauskas Bongos in ähnlicher Weise auffassen.

DIE ZWEITE SYMPHONIE VON OSVALDAS BALAKAUSKAS

Moderato II

BONGO (TALEA)

Grazina Daunoravičienė

Abbildung 11: Osvaldas Balakauskas, Zweite Sinfonie, II *Moderato*, Taleae (Autorin der Abbildung: d. Verf.)

weiteres Phänomen der symmetrischen Anordnung der Serie und des formalen Isomorphismus der Progression. In II *Moderato* „auf gleichen Akkorden hängend“ (Ausspruch Olivier Messiaens) werden die pulsierenden Pinselspuren des Orchesters expressiv von ‚Strichen‘ durchschnitten (wieder ein stilisiertes Kreuz), in denen augenblicklich die gesamte Fülle der 12-tönigen Struktur der Sinfonie Platz findet.

Das Finale der Sinfonie (*Presto*) kristallisiert sich als mächtige Form im *Decrescendo* (*Diminuendo*) hervor – das ist die Kurve der verglimmenden Lautmaterie, die an der Grenze zur Stille abbricht. Die formale Lösung des Finale verwirklicht quasi noch eine Idee der ‚Vorformung‘, die man als ‚Periodizitätssymmetrie‘ formulieren und gleichzeitig einfach als Rondo, in Form eines Poly-Rondo (wie wir später sehen werden) bezeichnen kann. Im Übrigen haben neoklassizistisch behandelte Rondo-Finales Balakauskas schon seit seiner Ersten Sinfonie (1973) begleitet, so auch im Sinfonischen Konzert *Kalny sonata* [Bergsonate] (1975) und anderen Werken. Überhaupt kann man hier Schönbergs Sicht auf zwölftönige Kompositionsformen erblicken, erinnern wir uns an seine Studie „Die alten Formen in der neuen Musik“ (1927).

Das Spiel eines unplatativen Refrains, mit Episodencharakter und massiv vom Orchester ausgeführt, offenbaren im Finale zunächst die voluminösen Beziehungen des musikalischen Materials. Den Refrain modelliert Balakauskas aus vollen 12-tönigen Serien. In den Episoden wird das Material segmentiert, unter Verwendung von 3-Ton-Segmenten, die als Krebsinversion der Serie RI laufen (siehe Abbildung 12). In der Wiederkehr des Refrains kann man wiederum etwas Archetypisches und Barockes erkennen, was an alte ritornelle Konzertformen aus Bachs Zeiten erinnert. Denn jeder Auftritt des Refrains manifestiert eine bestimmte Tonhöhenposition der 12-tönigen Serie, genauer gesagt – zeichnet das Rad der symmetrisch angeordneten Transpositionen (Serie in G – in Es – in H – in G).

Im Finale erscheinen übrigens Antipoden der Isokadenzen – Isoeinleitungen, die fanfarenartig den Anfang des wiederkehrenden Refrains ankündigen (siehe Analytische Abbildungen der Sinfonie Nr. 6, 7, 8). Also ist das Rondo-Prinzip, trotz der zusätzlichen 12-Stufigkeit und dem *decrescendo* in der Logik der Makroformen, dominierend. Diese These verkündet Balakauskas in einer ihm eigenen Kompositionsweise – in die Episoden bringt er durch fakturische, ‚timbrische‘ Gestaltung kleine Rondoformen hinein. Auf diese Weise nähern wir uns strukturell komplizierteren Rondoformen,

DIE ZWEITE SYMPHONIE VON OSVALDAS BALAKAUSKAS

Presto

The musical score is for the 'Reihen' section of the Second Symphony by Osvaldas Balakauskas, marked 'Presto'. It features a complex rhythmic structure with various dynamic markings and articulation. The score is divided into measures A through N, with various dynamic markings (ff, f, mp, p, ppp) and articulation marks (accents, slurs). The percussion section includes a 'T-TAM' and a 'BONGGO'. The string section includes a 'COW BELL'. The score ends with a 'CODA' and a final measure N.

Abbildung 12: Osvaldas Balakauskas, Zweite Sinfonie, *Presto*, Reihen. (Autorin der Abbildung: d. Verf.)



die in der Musik des 20. Jahrhunderts ziemlich populär waren (von Béla Bartók bis Andrzej Panufnik) und dem isomorphen ‚Poly-Rondo‘.

Die Reihe (Serie) von Balakauskas' Zweiter Sinfonie hat also bei der Verbreitung der Ideen der gesamten Komposition eine ähnliche Funktion für die kompositorische Lösung, die einstmals z. B. der *cantus firmus* für die Messen von Jan Ockeghem oder Josquin des Prés, der protestantische Choral für Bachs Choralverzierungen, die Serie für Weberns Sinfonie op. 21 hatte usw. In den 1960er Jahren benannten die Avantgardisten dies als Streben nach der „*Übereinstimmung der Formgesetze mit den Bedingungen des Materials*“ (Karlheinz Stockhausen). In diesem Fall erscheint die These aus Stockhausens 1953 veröffentlichtem Artikel „Zur Situation des Metiers (Klangkomposition)“ aktuell, in der die Einheit der Serie und des aus ihr entstehenden Werks deklariert, also behauptet wird, dass „das ganze Werk letzte Vergrößerung der ursprünglichen Reihe ist“ (Stockhausen<sup>71</sup>).

Das Schicksal der Kompositionsprinzipien der Neuen Wiener Schule, nicht nur in der Musik von Balakauskas, sondern auch allgemein in der litauischen Musik, lassen sich durch die folgenden Schritte im künstlerischen Schaffen von Balakauskas und die radikale Transformation der seriellen Technik demonstrieren. Ihr Wesen besteht darin, dass Balakauskas die serielle Technik immer stärker nicht nur mit ihrem Axiom, der ‚Tonreihe‘, sondern eher mit der Idee und Ordnung von ‚Transpositionen/Transpositionen‘ in Verbindung brachte. Seit Anfang der 1980er Jahre wird in Balakauskas' Werken die Reihe (Serie) als ein den Transpositionszyklus oder die ‚Transpositionsserie‘ regulierendes Prinzip konzeptualisiert. Eine solche Einstellung von Balakauskas ändert im Grunde genommen auch die Auffassung vom ‚Element‘ der Transpositions-Serie sowie seine sachlichen Formen. Die Elemente selbst werden immer komplexer<sup>72</sup> und unvorhersehbarer, sie wechseln in verschiedenen Werken, es wird ständig nach neuen Transpositions-Prinzipien gesucht. Als Beispiel für die weitere Entwicklung der aus der Schönberg-Schule stammenden 12-Tontechnik und ihre Anwendung auf in-

<sup>71</sup>Karlheinz Stockhausen, „Zur Situation des Metiers (Klangkomposition)“, in: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, hrsg. von Dieter Schnebel, Bd. 1, Köln: DuMont Buchverlag 1963, S. 60.

<sup>72</sup>Rūta Mielkutė bezeichnet ein solches Element aus Balakauskas' Serie als ‚komplexes Element‘, und aus ihm bestehende Serien als ‚komplexe Serien‘: Rūta Mielkutė, „Osvaldo Balakausko serijinė technika ir harmonijos sistema“ [O. B. Serielle Technik und Harmoniesystem], in: *Osvaldas Balakauskas: muzika ir mintys* [O. B. Musik und Gedanken], hrsg. von Rūta Gaidamavičiūtė, Vilnius: Baltos lankos 2000, S. 35.

dividuelles künstlerisches Schaffen kommentieren wir die kreativen Lösungen von Osvaldas Balakauskas, wobei wir die zwei wichtigsten Fragen akzentuieren: Was wurde zum Objekt für Transpositionen / Transpolationen oder zum Element einer wahrgenommenen Serie (Reihe) und welche neuen Transpolations-Prinzipien wurden angeboten? Auf diese Fragen antworteten die Werke von Balakauskas auf folgende Weise:

- Ein Serienelement ist ein *T o n*, eine Reihe (Serie) besteht aus zwölf seiner Transpositionen im System der zwölf chromatischen Halbtöne, z. B. wurde in *Auletika* (1966), der Zweiten Sinfonie (1979) und *Erasmus* (1996) eine ‚universelle symmetrische Reihe‘ angewendet. Ein spezifisches Merkmal im Funktionieren einer solchen Serie zeigt sich in Balakauskas' Partitur darin, dass die Serie langsam voranschreitet, in unterschiedlichem Tempo, polychron in unterschiedlichen Schichten der Faktur. Sie wird in Segmente von bestimmter Größe aufgeteilt, diese sorgen für eine stufenweise Segmentverschiebung vom nächsten Ton der Serie, ähnlich wie sich die erwähnten fünftönigen Strukturen in Čiurlionis' Prelude op. 15 Nr. 2 (VL 257) verschieben. Andererseits drängt schon ab dem Ende der 1970er Jahre das Repetitionsprinzip in Balakauskas' Opera hinein, woraus die mehrfache Wiederholung kleinerer Segmente, der Umlauf in minimalistischen Schleifen (eine Wirkung der *Loop*-Technik) entstand. Diesen Fall beleuchtete in dieser Arbeit die Analyse von Balakauskas' Zweiter Sinfonie (siehe Abbildungen 10 und 12).
- Ein Serienelement wird zu einer *D r e i t o n s t r u k t u r*. So war die zweite Serie (Reihe) von Balakauskas, die er als ‚unendliche diatonische Reihe‘ bezeichnete, dreifach symmetrisch (in kleinen Terzen ↓) konstruiert, wobei das invariante Segment aus Quarte und Sekunde (e– ↓h– ↓a) transponiert wird.<sup>73</sup> Diese Reihe (Serie) von Balakauskas kam in Werken wie *Aerofonija* (1968), Sonate für Violine und Klavier (1969), *Quartetto concertante* (1970), *Dada concerto* (1982), *Tranquillo* (1985) und *Tyla – Le silence* (1986) zur Anwendung. In der dritten Serie (Reihe) von Balakauskas wird der Dreiklang (Akkord)

<sup>73</sup>Die Serien verbergen sich in diesem Fall leider in der multiplizierbaren Struktur – der Invariante, die Mikrostruktur *es – b – as* kann man jedoch als eine rotierte Form aus drei Quinten (*as – es – b*) betrachten. Auf der anderen Seite haben Quinte und Quarte, so Balakauskas, eine archetypische Bedeutung im Ursprünglichen – die einer Familie aus dem generierenden Ton und zwei Tönen, die ihm am verwandtesten sind (laut Paul Hindemith: ‚Sohn‘).

a–↓e–↓c 12 Mal von jedem chromatischen Halbton herabtransponiert: Concertino für Klavier und Streicher (1966), Sonate für Klavier *Kaskados* (1967), Streichquartett Nr. 1 (1971), Sonate für Orgel (1973). Wir haben schon bemerkt, dass Osvaldas Balakauskas in der Komposition *Dada concerto* mit mehrdimensionalem Klang manipuliert, jedoch entfernt sich diese Manipulation immer wesentlicher von der strukturalistischen Disziplin der Avantgarde-Musik. Die ‚unendliche diatonische Reihe‘ wird in diesem Opus offenbar nicht zufällig mit der *Dada*-Emblematik in Verbindung gebracht, da die Reihe selbst, wie ihr Autor bemerkt, der „bewussten Vereinfachung bestimmter Elemente oder der Gesamtheit der Musik“ entsprang. Diese Vereinfachung gab die Möglichkeit „die Aufmerksamkeit auf das vereinfachte Element zu richten, seine Ausdruckspotenzen aufs Neue zu überprüfen“.<sup>74</sup> Im mittleren Teil von *Dada concerto* gleiten die viertönigen ‚dadaistischen‘ Motive langsam in Form einer Krebsreihe dahin, wobei elementar der Reihe nach jedes Element eliminiert und gleichzeitig eingegliedert wird (das von Čiurlionis angewendete Verschiebungsprinzip). Die langsame Bewegungsgeschwindigkeit der Serie garantiert einen konsonanten Klang.

Die strukturelle Formel des zweiten Teils des Zyklus ‚dadaistischer Motive‘ lässt sich in Zahlenform ausdrücken:  $24 = 3 \times 8 = 2 (1 + 3 + 8)$ . Das bedeutet, dass 24 Unterteilungen auf zweierlei Art und Weise aufzufassen sind: erstens, wie drei große Blöcke, die sich nach rhythmischem Prinzip in je 8 kleinere Abschnitte unterteilen lassen; zweitens, wie zwei symmetrische Teile, deren Logik der inneren Struktur sich mit der Formel  $1 + 3 + 5$  ausdrücken lässt, d. h. es handelt sich um zwei korrelierende Makroblöcke mit entsprechender Menge von monorhythmischen Rhythmusform-Sektionen (siehe Abbildung 13). Die Rücklauf- oder Spiegelform dieses Teils und die plastische Empfindung der dynamischen Welle verbindet eindeutig den mittleren Teil des *Dada concerto* mit der Zweiten Sinfonie. Balakauskas manifestiert in der ihm eigenen Form die Verbundenheit von Makro- und Mikrodetails, die mehrfache Intention der Multiplizierung und Metaphorisierung der Makroformidee in kompositorischen Details. Die Krebs- oder Spiegelform des Satzes diktiert das Funktionsprinzip vieler Komponenten des Kompositionstexts – von der retrograden Variante der Serie bis zur

<sup>74</sup>Zit. nach: „Ist in der Kunst alles erlaubt? Mit Osvald Balakauskas spricht die Musikologin Rūta Gaidamavičiūtė“, in: *Literatūra ir menas* vom 19. Dezember 1987, S. 11.

rätselhaften absoluten rhythmischen symmetrischen Anordnung der viertönigen ‚dadaistischen Motive‘ selbst.

Ein Serienelement wird zu einem Komplex zweier oder mehrerer Zusammenklänge, der unter strenger Einhaltung der Transpositionshöhenvorlage transpoliert wird. Im dritten Satz des Streichquartetts Nr. 2 (1971) wird beispielsweise ein Modell der quasi-klassischen Kadenz zu einem Element der Reihe und von verschiedenen Tonhöhen transponiert. In der Sonate für Violoncello und Klavier *Retrospektyva* I (1974) wird in ihrem ersten Satz *Meditacija* wieder eine bestimmte Entsprechung des Funktionsverhältnisses von Dominante und Tonika (D–T) zum Transpolationsobjekt (Abbildung 14). Dieses Reihenelement besteht aus binären Strukturen zweier Akkorde – a– ↑d– ↑g und h– ↑c– ↑e, letztere Töne entsprechen der ersten Hälfte von Balakauskas’ ‚symmetrischen Tonverwandtschaftsreihen‘ (Töne 1–6), somit liegt die Tonika in Form eines Quintenzyklus vor. Jedoch wird diese aus der ersten Serie stammende binäre Struktur unter Einhaltung der zweiten Serie von Balakauskas – nach dem Plan des Tonverteilungsschemas der ‚unendlichen diatonischen Reihe‘ (a–e–d/fis–cis–h/es–b–as/c–g–f) – transpoliert.

Das radikalste Prinzip eines Serienelements und seiner Transpolation basiert auf einem Fall, wo ein konkretes Musik- / Probenfragment (ein von Balakauskas verwendeter Begriff) zu einem Element von Balakauskas’ Serie wird. Nachdem es zu einem transponierten Reihenelement geworden ist, moduliert die ‚Probe‘ (das Modell) ständig in ein anderes harmonisches System oder einen identifizierbaren Stil (Technik). Im Konzert für Violoncello und Kammerorchester *Ludus modorum* (1972) z. B. wird eine Melodie von Balakauskas’ „Zwölf Stücken“ für Klavier (1964) zu einer solchen ‚Probe‘. Sie wird in Segmente unterteilt und ständig in einen anderen Stil oder ein anderes harmonisches System transpoliert. Auf der Partitur jedoch entsteht ein weitaus komplizierteres Musiksystem, weil in der Komposition nicht nur die wiederkehrenden Originalformen der ‚Probe‘ ständig figurieren, sondern auch die Wiederholungen in transponierter Form, die Verstrickungen eigenständiger thematischer Motive u. ä. Nicht selten, besonders am Ende der Sätze, repräsentierten einzelne Schichten oder Stimmen frühere Systeme oder Stile: sie werden mit verschiedenen Faktoren und unterschiedlichen Modifikationen geschichtet und wirken meist als kleine syntaktische Figuren. Im Beispiel Abbildung 15 ist das grundlegende Reihenelement von *Ludus modorum* angegeben – ‚Musik‘ oder ‚Probe‘ (Abbildung 15a). In seiner Transpolationsserie unterscheiden wir die

Schema Nr.5

Dada concerto II

$\text{♩} \approx 60$

The musical score is organized into two main systems, each containing multiple staves. The first system includes staves for letters A through M, while the second system includes staves for letters N through Z. Each letter is represented by a musical staff with notes and rests. The letters are arranged in a diagonal sequence across the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The tempo is marked as  $\text{♩} \approx 60$ . The title "Schema Nr.5" and "Dada concerto II" are written above the first system. The page number "395" is in the top right corner.

Abbildung 13: Osvaldas Balakauskas, *Dada concerto II*. (Autorin der Abbildung: d. Verf.)

The image displays a musical score for the piece 'Meditacija' by Osvaldas Balakauskas. The score is written for Violoncello (Vcl) and Piano (P). It is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into two systems, each with five staves. The first system starts at measure 15 and the second at measure 22. Various musical notations are used, including dynamics (p, f, mp, mf, sf, sfz), articulation (acc, stacc, pizz), and phrasing slurs. Circled groups of notes indicate specific binary structures being transposed. The score includes measure numbers 15, 18, 22, and 25.

Abbildung 14: Osvaldas Balakauskas, Sonate für Violoncello und Klavier *Retro-spektyva* I (1974), Satz *Meditacija*, Transpositionen binärer Strukturen. (Beispiel aus: Osvaldas Balakauskas, *Retrospectiva*, Budapest: Editio Musica 1981, S. 2–3.)

Transposition in ein vollständiges Tonsystem, dazu zählt ebenfalls die dramaturgisch bedeutsame Variante des chromatischen ‚zusammengedrückten‘ (engeren) Intervallsystems (Abbildung 15 b). Übrigens wird letztere ‚Probe‘ auf eigene Weise thematisiert und kehrt im zweiten Satz von *Ludus modorum* im Melodiefragment der Streicherpartitur (Zeichen G) zurück, ebenso im Finale. Im Transpositionssystem wird auch ein eigensinnig gegensätzliches harmonisches System vorgestellt – die Musik (Probe) des Systems der weißen Diatonik. Erwähnenswert ist auch die Transposition der quasi-pointillistischen Technik (Abbildung 15 c); im Finale des Konzerts taucht auch die traditionelle harmonisierte (klassizistische) Gestalt der Melodie auf. Im zweiten Satz des Konzerts spielt das Cembalo eine quasi barocke Musik (‚Barockprobe‘, Abbildung 15 d). Und am Anfang des Finale steht ein für Balakauskas’ Werke wichtiges Idiom – eine ‚Probe‘ mit einer Improvisation aus Jazz und Swing (Abbildung 15 e):

15 a)

Fl  
Ob  
Cl  
Bsn  
Hn

15 b)

Trpt  
Tbn

15 c)

Fl  
Ob  
Cl  
Trpt  
Tbn

15 d)

15 e)

Abbildung 15: Osvaldas Balakauskas, *Ludus modorum* (1972). Ein Musik-/Problembefragment und seine Transpositionen

Zu einem Transpositionselement wird der *Intext* (ein Begriff von Mark Aranovskij); sein Transpositionsplan wiederholt die Tonfolgen der Melodie des Intexts. Diese Transpositionsstrategie in Balakauskas' Schaffen ist auf Implikationsweisen fremder Musiktexte, angewandt von Modernisten aus der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts (Schönberg, Stravinsky u. a.) zurückzuführen. Aus dem Finaltext von Wolfgang Amadeus Mozarts *Alla turca* (Finale der Klaviersonate A-Dur (KV 331) sucht sich Balakauskas im *Neuen türkischen Marsch* (1987) die kräftigsten ‚türkischen‘ Musikmotive heraus. Mozarts *Alla-turca*-Material ist in Balakauskas' Rekombination





Abbildung 16: Materialien für den *Neuen türkischen Marsch* von Osvaldas Balakauskas

unter Einhaltung seiner Abfolge im Originaltext angeordnet, und die Höhen der Tonfolgen des Intext-Materials werden zum Transpositionsschema. Besonders effektiv kommt in der Rekomposition das emblemhafte Anfangsmotiv zur Geltung, welches Balakauskas' Opus das Grundmaterial liefert: Das ‚Kopfmotiv‘ wird verclustert und als Initiierungsmodell neuer Motive betrachtet: Von jedem Ton des ‚türkischen‘ Motivs wird für den *Neuen türkischen Marsch* das durch präzise Transpositionen generierte Material genommen.

Eine solche Multiplizierung des Materials der Urquelle bezeichnete Joseph Straus auf Grundlage einer Rekompositions-Analyse in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts als Verallgemeinerung / Generalisierung. Die sich weiterhin verclusternenden Segmente aus Mozarts Text, ihre ständig wachsende Konzentration, ihre sich verdichtende und verschichtende Faktur und der sich intensivierende Kompositionsprozess entspricht anderen von Straus unterschiedenen Strategien: der Motivisierung (von lat. *motus* – Bewegung, Anregung zur Bewegung) – der Inhalt des entliehenen Motivs wird radikal intensiviert, konzentriert, verdichtet.<sup>75</sup> Lineares Komponieren verstrickt

<sup>75</sup> Joseph Straus, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge / Mass.: Harvard University Press 1990, S. 17.

sich hier mit der von Balakauskas als ‚serieller Minimalismus‘ bezeichneten Technik.

Auf die Frage, welches das weitere Schicksal von Balakauskas’ konstruktivem Komponieren und seinem Dialog mit den technologischen Ideen der Klassik des Modernismus des 20. Jahrhunderts ist, kann man mit der Verschiebung seines künstlerischen Schaffens antworten. Die Erste Sinfonie, die 1973 komponiert und aufgeführt wurde, begrüßte man in Litauen mit einer gewissen Herausforderung und Revolte eines Modernisten mit echter europäischer Orientierung gegen die damals offiziellen Stile des sozialistischen Realismus und emotionalen Narration. Balakauskas’ Figur repräsentierte von dort an verlässlich die Avantgarde der litauischen Musik. Seine Fünfte Sinfonie (2001) zeigt hingegen eindeutig, dass die Epoche des Modernismus schon hinter ihm liegt. Vorbei ist die Zeit, als das Material selbst, seine Zusammenstellung und verschiedene Arten ihrer Alchemie aktuell waren, als Prinzipien der Materialmanipulation im Streben nach technologischer Reinheit konzeptualisiert wurden. Das Modell eines viersätzigen Sinfoniezyklus wird hier, so sagt man, durch für eine romantische Sinfonie typische Dramaturgie der Satztempi geschaffen, deren Raum der Komponist, ein fast schon eingeschworener ‚Jazzman‘ mit Improvisationen im Blues-Stil ausfüllt und ‚timbrische‘ Schichten des Orchestermassivs, wie *tutti* mit verschiedenen Solo-Instrumenten, dagegen setzt. Der Eindruck des improvisierten sinfonischen Texts ist allerdings nur Betrug, denn man hört die lebenslustig swingende Qualität des präzise komponierten Texts der Fünften Sinfonie. Ein gewisses Maß an technologischem Pluralismus wird hier kompensiert durch Kompositionsmechanismen – den durchsetzenden Blues-Stil und den vereinenden harmonischen Klang von Balakauskas’ Dekatonik (zehn Töne).

Ähnlich wie György Ligeti also, der nach einer Reise nach Amerika mit dem Komponieren von Collagenmusik begann und den Rock anerkannte (die Oper *La grand macabre*, 1978; Trio for violin, horn and piano, 1982), so gab auch Balakauskas am Ende des 20. Jahrhunderts seinen radikalen Modernismus auf und wandte sich quasi wieder dem Ausgangspunkt seines Schaffenswegs zu – dem Jazz. Warum fühlte sich ein Purist, ein Apologet der technischen Reinheit der Komposition von afroamerikanischer Musik angezogen und warum wurde der Jazz zu einer organischen Komponente in seinem kompositorischen Schaffen der letzten Jahre? Die Antwort wäre nicht nur, dass Balakauskas’ als seine erste Musikschule die von Willi Canover moderierte Radiosendung „American jazz hour“ angab, sondern auch die Mentalität dieses Komponisten – seine kritische revisionistische

Beziehung zu den Ideen des Serialismus, die zu einem technologischen Dogma geworden waren, gleichzeitig die Sehnsucht nach stabiler Tradition – einer Tradition, auf die man sich nicht nur stützen, sondern die man auch brechen, auseinandernehmen, neu erschaffen und mit deren Konnotationen man spielen kann. Eine solche Vorahnung kommt in den Randgebieten der Vierten (1998) und Fünften Sinfonie auf, umso mehr, dass Balakauskas die Tradition den Werten der Musik, genauer: den Voraussetzungen und Mechanismen zum Verständnis der Werte<sup>76</sup> zuschreibt. Wenn Balakauskas 1986 die Charakterisierung ‚moderner Komponist‘ als das begehrteste Beiwort eines Komponisten erachtete und Modernität als Fähigkeit verstand, sich „am spitzen Ende der Zeit“ aufzuhalten, wenn er Pierre Boulez als seinen Franzosen ansah und das Werk *Le marteau sans maître* als freudreiche Entdeckung anerkannte,<sup>77</sup> dann bezeugen einige seiner Thesen der vergangenen Zeit die Abkehr von dieser Euphorie: „Modernismus verliert wie die Revolution – wie die Verneinung der Tradition *par excellence*. [...] Man kann sagen, dass ich die Prinzipien und Techniken der Avantgarde zurückweise, da ich sie schon ausprobiert habe und weiß, wie solche Musik funktioniert.“ (Balakauskas)<sup>78</sup> Andererseits kehrte Balakauskas schon am Ende des 20. Jahrhunderts, mit einem Ausflug über Poetik und Technologien des Jazz, zum Ausgangspunkt seines künstlerischen Schaffenswegs zurück, zu seiner ersten Leidenschaft und den Werken aus den Jahren 1969–1961 – *Samba, Prelude im Blues-Stil, Dixieland*.<sup>79</sup>

<sup>76</sup> „Tradition ist das, was es erlaubt, einen Wert zu begreifen“ (Balakauskas) – zit. nach: „Vienintelis noras – kad klausytųsi [Der einzige Wunsch – dass man zuhört]. Mit Osvaldas Balakauskas spricht Rūta Gaidamavičiūtė“, in: *Kultūros barai*, 1996, Nr. 3, S. 22.

<sup>77</sup> Zit. von Balakauskas nach: *Osvaldas Balakauskas: muzika ir mintys* [O.B.: Musik und Gedanken], hrsg. von Rūta Gaidamavičiūtė, Vilnius: Baltos lankos 2000, S. 253, S. 266–267 und S. 271.

<sup>78</sup> Zit. nach: [www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/balakauskas](http://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/balakauskas). Wie Balakauskas zugab, hielt seine Bewunderung für die Musik der Avantgarde nicht lange an und endete zusammen mit dem in Paris gehörten Konzert von Iannis Xenakis im Jahre 1993. Als sein 70-jähriges Jubiläum immer näher rückte, behauptete Balakauskas: „Ich gebe nicht die Melodie, den Rhythmus und Harmonien auf, die von der Avantgarde so beharrlich vernichtet werden. Ich möchte kein Avantgardist mehr sein, das ist nicht mehr aktuell für mich.“ Zit. nach: [www.mxl.lt/lt/news/view/526?ref=%2Flt%2Fnews%2F80](http://www.mxl.lt/lt/news/view/526?ref=%2Flt%2Fnews%2F80).

<sup>79</sup> Eine solche offene Adoration des Jazz war eine im damaligen Zusammenhang der sowjetischen Kultur eigentümliche Herausforderung. So bezeugt es der interessante Fakt, dass Balakauskas, als er noch Schüler an der Musikschule Klaipėda war, einen Tadel

Nachdem man die Entwicklung litauischer Musik des 20. Jahrhunderts überblickt hat, nebst ihren Eigenarten, die eine Antwort auf die von Schönbergs Schule verbreiteten technologischen Ideen waren, kann man zu dem Schluss kommen, dass litauische Komponisten nicht nur passive Übernehmer der Technik der Dodekaphonie waren. Besonders eigentümlich und unabhängig wurde in der litauischen Musik die Idee aufgereihter (serialisierter) Elemente und ihrer Transpositionen (Transpolationen) interpretiert. Die kreativen Lösungen von Mikalojus Konstantinas Čiurlionis und Osvaldas Balakauskas erlauben es, über eine Resonanzzeit von Ideen ‚vor‘ der Neuen Wiener Schule und ‚nach‘ ihr zu sprechen. Die Präposition ‚vor‘ bezeichnet den Fakt, dass allgemeine konstruktivistische Tendenzen – die Transformation der Tonation, das Betrachten gewisser Strukturen als Mikroserie, die Suche nach deren Transpolation u. a. – in Litauen im Schaffenswerk von Čiurlionis schon 1904–1905 ihren Auftritt hatten, als die Geschichte der Neuen Wiener Schule begann, als Schönberg sein Quartett op. 7 (1905) und Webern sein Quartett c-Moll / Es-Dur (1905) komponierte.

In dem 1904 von Čiurlionis komponierten Stück aus dem Variationszyklus (VL 257) op. 15 Nr. 2 wurden in symmetrisierten Segmenten angeordnete melodische Stimmen (Sopran, Alt, Tenor) modelliert. Ihre schemenhafte Form bildet ein magisches Quadrat, das Teilsymmetrien aufweist – ein Palindrom. Es wird angenommen, dass das in Čiurlionis' Stück (VL 257) op. 15 Nr. 2 drei Mal verwendete Palindromschema später in komplizierter Form in den Variationen *Besacas* (VL 265, 1904–1905) – im Transpositionsschema der Reihe / Mikroserie des 4. Satzes – seine Wiederholung fand. Um auf ähnliche Weise das kryptografische Variationsthema B E eS A  $\leftarrow C \rightarrow$  A eS (E B) zu symmetrisieren, konnte ein an seinem Schluss angefügter Tritonus Čiurlionis eine Idee für Transpositionen von jedem nächsten Ton bieten (Audronė Jurkėnaitė 2001). Auf diese Weise wird versucht, die Vermutungen über das Entstehen des Palindroms – des magischen Quadrats aus dem 4. Stück der Variationen *Besacas* (VL 265), das von Vytautas Landsbergis entdeckt wurde, nachzuvollziehen. Wenn man beachtet, dass ähnliche ‚Überreihen‘ schon in der Musik der Nachkriegs-Avantgarde verfasst wurden, ist es nötig zu unterstreichen, dass Čiurlionis' Mikroserien eine kryptografische Basis besaßen, die zweierlei Natur war – als Verbindung von Paragrammen und Buchstaben / Silben mit musikalischen Tönen,

---

des Schuldirektors bekam, für – wie es geschrieben stand: „eine zu große Verehrung der Jazzmusik“. Siehe: Gaidamavičiūtė (wie Anm. 77), S. 277.

und gleichzeitig wandte der Komponist zwei unterschiedliche Systeme an, in denen Silben und Buchstaben mit musikalischen Tönen assoziiert wurden.

Als erstes reifes Werk im Stil der Dodekaphonie sollte nach heutigen Angaben das Werk eines emigrierten Vertreters des litauischen Modernismus anerkannt werden – das Trio für Violine, Klarinette und Fagott (Boston, 1961) des Komponisten Julius Gaidelis. Seit den 1970er Jahren wurde die dodekaphone Technik schon in den Kompositionen der in Litauen schaffenden Komponisten angewandt. Trotz der euphorischen Akzeptanz der Dodekaphonie schufen litauische Komponisten (Eduardas Balsys, Vytautas Barkauskas, Feliksas Romualdas Bajoras, Vytautas Laurušas, Bronius Kutavičius u. a.) nur wenige ‚Lern-Opera‘, die der Technologie der Schönberg-Schule entsprachen und synthetisierten diese Technik mit koexistierenden Ideen der Aleatorik, des Pointillismus, der Collage und des Minimalismus.

Das revisionistischste Verhältnis von Osvaldas Balakauskas zur Dodekaphonie äußerte sich nicht nur im Nicht-Vorhandensein reiner dodekaphonischer Werke, sondern auch in der Schaffung eines eigenen Systems (‚Dodekatonik‘), in dem mit Hilfe der Technik die Oppositionen – Dodekaphonie und Diatonik – zusammengeführt wurden, und im Komponieren mit eben diesem System praktisch von Anfang an. In höheren Kursen am Kiever Konservatorium kamen in Balakauskas’ Kompositionen schon Segmente seiner dritten Serie zum Einsatz. Als originellste Entwicklung von Balakauskas nach seriellem Prinzip, ähnlich wie im Schaffen von Čiurlionis, muss wohl eine eigenständige Auffassung des serialisierten Elements und die Anwendung des Transpositionsprinzips anerkannt werden. Die Reihe (Serie) wird als Prinzip konzeptualisiert, das den Zyklus (die Serie) der Transpositionen / Transpositionen reguliert. Eine derartige Lösung von Balakauskas wurde davon beeinflusst, dass ein Reihenelement in seinen Werken ganz verschieden sein kann: ein Ton, eine Struktur von drei Tönen, ein Komplex aus Zusammenklängen, ein Musikfragment / eine ‚Probe‘, ein melodisches Fragment aus dem Intext. Als Modelle der Transposition / Transposition werden aufgefasst: 12 chromatische Halbtöne, das Schema aus Balakauskas’ 2. Reihe, Transpositionen verändern das harmonische System und die stilistische Identifikation des Elements (der Probe), eine melodische Tonfolge des Intexts (von Mozart) kann ebenfalls zu einem Transpositionsentwurf werden. Auf diese Weise verlieren die modernistischen Orientierungen von Osvaldas Balakauskas ihren direkten Bezug zu den Ideen der Schönberg-Schule.

## Liste der im Text genannten litauischen Personen

- Vytautas Bacevičius (1905–1970)
- Feliksas Romualdas Bajoras (\* 1934)
- Osvaldas Balakauskas (\* 1937)
- Eduardas Balsys (1919–1984)
- Kazimieras Viktoras Banaitis (1896–1963)
- Vytautas Barkauskas (\* 1931)
- Jonas Bendorius (1889–1954)
- Teodoras Brazys (1870–1930)
  
- Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911)
- Jadvyga Čiurlionytė (1899–1992)
  
- Balys Dvarionas (1904–1972)
  
- Rūta Gaidamavičiūtė (\* 1954), Musikwissenschaftlerin
- Julius Gaidelis (1909–1983)
- Benjaminas Gorbulskis (1925–1986)
- Juozas Gruodis (1884–1948)
  
- Vladas Jakubėnas (1903–1976)
- Rimantas Janeliauskas, Musikwissenschaftler
- Audronė Jurkėnaitė, Musikwissenschaftlerin
- Julius Juzeliūnas (1916–2001)
  
- Aleksandras Kačanauskas (1882–1959)
- Jeronimas Kačinskas (1907–2005)
- Jurgis Karnavičius (1884–1941)
- Darius Kučinskas (\* 1966), Musikwissenschaftler
- Bronius Kutavičius (\* 1932)
  
- Vytautas Landsbergis (\* 1932), Musikwissenschaftler
- Vytautas Laurušas (\* 1930)
  
- Jurgis Mačiūnas (1931–1978)
- Rūta Mielkutė, Musikwissenschaftlerin
  
- Jonas Nabažas (1907–2002)
- Onutė Narbutaitė (\* 1956)
- Juozas Naujalis (1869–1934)
  
- Juozas Pakalnis (1912–1948)
- Mikas Petrauskas (1873–1937)
  
- Česlovas Sasnauskas (1867–1916)
- Stasys Šimkus (1887–1943)
  
- Juozas Tallat-Kelpša (1889–1949)
  
- Antanas Venckus (1934–1975), Musikwissenschaftler
  
- Juozas Žilevičius (1891–1985)